中国历史百科全书

ENCYCLOPEDIA OF CHINESE HISTORY

文学艺术卷

4



第六卷

文 学 艺 术

主编 徐 寒

吉林大学出版社

目录

一、诗

【先秦诗】

与词、曲相比，中国的诗歌历史最悠久，成就最辉煌。它兴起得早，且经久不衰，青春长在。

诗歌的历史可以追溯到语言产生后不久。《淮南子·道应训》说："今夫举大木者，前呼'邪许'，后亦应之，此举重劝力之歌也。"可见在原始劳动中的劳动号子就是最原始的诗歌，鲁迅将其戏称为"杭育杭育派"（《门外文谈》）。《吕氏春秋·古乐》又说："昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。"可见原始的诗与歌密不可分，都与音乐舞蹈密切相关。但由于缺乏文字记载，这些原始诗歌大多已湮灭不传。一些古籍记载的所谓神农、黄帝、尧、舜时代的歌谣，多数经后人润色，甚至是伪托之作，但也有个别作品保留了远古时期的原始味道，如《吴越春秋》卷九所载的《弹弓》曰："断竹，续竹，飞土，逐宍（古"肉"字）。"以简单的节奏表现了从砍伐竹子、制造弹弓，到射出弹丸、击中猎物的狩猎过程。

【诗经】

《诗经》是中国有文字记载以来的第一部诗歌总集。它原名《诗》，因其收录了305篇作品，人们又称它为"诗三百"，后来被儒家尊奉为经典之一，故而称为《诗经》。大约在公元前6世纪中叶，《诗经》即已编订成书，而其具体作品的产生大约可追溯到公元前11世纪。孔子曾云："吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所。"（《论语·子罕篇》）看来孔子对《诗经》的编订有过一定的贡献。

"诗三百"均为配乐演唱的乐歌，主要来源于民间采集和公卿列士的投献，再经周王朝各代王官乐师加工而成。

《诗经》按《风》、《雅》、《颂》三类编排。这是根据入乐时音乐特点的不同而划分的。《风》，亦称《国风》，共包括15小类，按当时不同地域的诸侯国命名，因而所谓国风即相当于今天所说的地方乐曲。这一部分共收诗160篇。



孔子像

《雅》即“正”，是指王畿内宫廷贵族所用的标准音乐，它们相对于各地的“土乐”自然要以“正乐”相标榜。其中因又有一些具体的区别，故而又分《小雅》和《大雅》，分别收74篇和31篇。《颂》是祭神祭祖时所用的歌舞曲，是典型的庙堂乐章。三类中以国风和小雅中的部分作品文学成就最高。

《诗经》的内容主要包括政治美刺（赞美和讽刺）诗、爱情婚姻诗、农事征役诗、周民族史诗等等，其中尤以前两类成就最高。

美刺诗表现了诗人悯时伤乱、愤世哀民的思想感情，具有很强的批判性和斗争性。它们或借史讽今：“殷鉴不远，在夏后之世”（《大雅·荡》）；或直斥佞臣：“取彼谮人，投畀豺虎；豺虎不食，投畀有北；有北不受，投畀有昊！”（《小雅·巷伯》）甚至直接把奴隶主剥削阶级比成贪婪可憎的大老鼠：“硕鼠硕鼠，无食我黍。三岁贯女，莫我肯顾”（《魏风·硕鼠》），对他们的不劳而获发出了愤怒的抗议：“不稼不穑，胡取禾三百廛兮？不狩不猎，胡瞻尔庭有悬貆兮？彼君子兮，不素餐兮！”（《魏风·伐檀》）

婚恋诗最突出的特点是“各言其情”，无论是“男悦女之词”还是“女惑男之语”，也无论是写青年男女思慕幽会，还是写弃妇的悲伤悔恨，都情真意挚，感人至深。如《诗经》的第一首《周南·关雎》，描写男子对“窈窕淑女”的狂热追求已到了“寤寐求之”、“辗转反侧”的地步。又如《郑风·溱洧》，描写男女青年在郊外幽会曰：“伊其相谑，赠之以勺药”，充满了甜蜜和温馨。又如《鄘风·柏舟》，一方面写女子对男子的痴情曰：“之死矢靡它！”一方面又写她对父母干涉的不满曰：“母也天只，不谅人只！”这些描写全从胸中涌出，使人感到中华民族于远古时期，在爱情上曾是相当热烈开朗、真率执着的。


《诗经》书影

《诗经》在艺术上也有很高成就。

它具有朴素的现实主义特色和朴实自然的艺术风格。它的创作原则是“饥者歌其食，劳者歌其事”（《春秋公羊传》卷十六）和“男女有不得其所者，因相与咏歌，各言其伤”（《汉书·食货志》），因而写的都是眼前事，心中情，朴素自然，真实生动。

它善于使用生动形象的赋比兴手法。朱熹在《诗集传》卷一中解释道：“赋者，敷陈其事而直言之者也。”“比者，以彼物比此物也。”“兴者，先言他物以引起所咏之词也。”其中，赋当然是一切文学最基本的描述手段，而比兴则是构成诗之特色的重要手段。《诗经》用比，得心应手，“或喻于声，或方于貌，或拟于心，或譬于事”（《文心雕龙·比兴》）。如《卫风·硕人》形容庄姜之美曰：“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螓首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮。”用了一连串的比喻。兴是为了起兴发咏，故而带有联想、象征、寄寓、

烘托、渲染的意味，如诗经的第一篇《关雎》就以“关关雎鸠，在河之洲”——鸟儿雌雄的和鸣来起兴，引出对“窈窕淑女，君子好逑”这种男女之情的感发，十分生动自然。

诗经在语言句式和篇章结构上也独具特色。在词汇上它多用虚词、语气词、双声叠韵词。在句式上它以四言为主，每句二拍，杂以一、二、三、五、六、七、八言，“短以取劲，长以取妍，疏密错综，最是文章妙境”（沈德潜《说诗晬语》卷上）。在篇章结构上它常采用联章复沓、回环往复的手法，再加之韵脚和谐，声调铿锵，非常便于入乐，并能产生强烈的音乐美。

凡此种种都对后世的诗歌起到了奠基的作用，尤其是注重现实描写的传统成了中国诗歌现实主义流派的源头，更具有深远意义。

【楚辞】

继古朴的《诗经》出现之后，战国后期又出现了瑰丽的《楚辞》。所谓



屈原行吟图



《楚辞》书影

“楚辞”，按其名称本身来说，是指楚地的歌辞之意，它是一种具有浓厚地方色彩的新诗体。黄伯思《校定楚辞序》言：“盖屈宋诸骚，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓之‘楚辞’。”楚是南方的大国，其山川峻秀，物产丰饶，有着与中原地区明显不同的地域特色。在这里生息的人们长期以来怀着一种对环境的诡测，形成一种神秘而荒蛮的文化传统。由于相对闭塞和保守，蒙昧诡异的思想认识使之陷入对神灵的盲从，因而楚地祭祀蔚然成风；又由于楚国乘中原内乱在南方迅速崛起，豪强的国势与愚顽的迷信结合，于是在祀神的歌舞中充满绮丽浪漫的梦幻。

楚辞正是在这样一种“信巫鬼，重淫祀”的文化氛围中产生，这就使带有“神曲”性质的楚辞既有丰富幻想又具浪漫情调。因其毕竟接受了一些北方文化的影响，尤其是具有开明进步思想的有识之士富有创新精神的积极创作，特别是伟大诗人屈原那忧国忧民的崇高意识和充满才学的艺术成就，使楚辞一举成为中国诗坛上耀眼夺目、遗响千古的卓绝之作。楚辞是由屈原而名扬天下，但其始并无“楚辞”名称。是因汉成帝



屈原像

时，刘向整理古文献，把屈原、宋玉的作品和汉人仿效这种体裁所写的作品汇编成集，名之“楚辞”，“楚辞”作品才有了专集，“楚辞”名称才流传开来。

伟大诗人屈原是《楚辞》的代表作家，他的《离骚》、《天问》、《九歌》、《九章》都是不朽之作。《离骚》作为一篇宏伟壮丽的政治抒情诗，大致可以分为前后两大部分。前一部分诗人回顾自己殚精竭虑、一心为国的苦斗历程，后一部分则写诗人蒙冤被逐以后心中所产生的各种矛盾以及誓死殉于理想、殉于祖国的决心。诗中一方面对楚国腐朽贵族的趋利忘义、颠倒是非、嫉贤妒能的黑暗统治和误国行为做了尖锐的抨击，一方面倾吐了诗人赤诚的爱国信念和救国无门的极端痛苦和忧伤。全诗感情激荡，震撼人心。

《天问》则是一首奇特的长诗，以诗歌形式从头到尾一口气提出 170 多个问题。这些问题包括宇宙的形成、天地的开辟、日月的运转、大地的形状、川流的走向等各类自然现象，也包括人类远古的神话传说、历代兴亡的各种史实等社会问题的各个方面。《天问》对当时尊天现象进行大胆的怀疑、批判和责问，欲把尊天者所代表的旧传统、旧思想、旧道理统统扫清，充满精辟的析理和磅礴的气势。

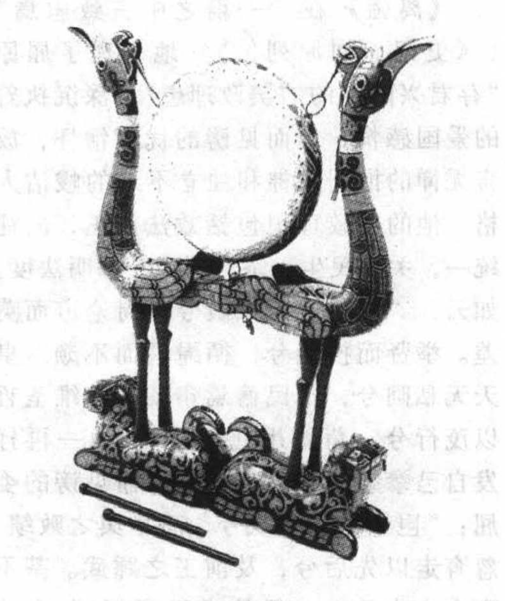
《九歌》则是屈原吸收楚地民间的神话故事，并利用民间祭歌的形式写成的一组风格清新的抒情诗。“九”在古代指多数，所谓《九歌》是指由多篇乐章组成的歌曲的意思，它共含 11 篇作品。《东皇太一》写天神，《云中君》写云神，《湘君》与《湘夫人》写湘水配偶神，《河伯》写河神，《山鬼》写山神，《太司命》写主寿命的神，《少司命》写主子嗣的神，《东君》写太阳神，《国殇》写人鬼，《礼魂》是送神曲。这些作品充满了浪漫主义色彩，各神的容貌体态、生活环境无不符合其身份特点。但诗中的神已与原始神话的神有所不同，他们作为神具备神的特质，但却又不荒诞无稽、光怪不伦，因为作者在不同程度上赋予他们以人的特征、人的性格。写他们跟人一样有欢乐和悲哀，有爱情的追求，有失意的烦恼，而且把这些感情很细腻地表达出来，具有人间的生活气息，从而令人觉得这些神都非常可亲，他们的英雄业绩使人钦佩，他们的某些遭遇也很值得同情。实际上，人的生活与神的特征结合，表达的还是人的思想感情和理想愿望。作者借助于神话形式而对自然特征作审美概括，并以这种象征手段反映出现实生活进而表达某些社会意识。

《九章》则共有 9 篇作品，包括《惜诵》、《涉江》、《哀郢》、《抽思》、《怀沙》、《思美人》、《惜往日》、《桔颂》、《悲回风》。这些作品不是屈原一时一地之作，它原是单行的散篇，后人因其内容、形式大致相似，集为组诗，

冠以《九章》之名。《九章》多数作品是屈原两次流放时所作，这些诗真实地记述了屈原流放期间的生活经历和思想感触，其强烈的政治性和浓厚的抒情意味与《离骚》基本一致，但更多纪实描写，并用直接倾泻的方法来表现其复杂的心曲和奔放的感情。

总之，屈原所作的《楚辞》是中国文学史上第一个伟大诗人所作的第一组伟大诗篇，它塑造了一个具有崇高政治理想和峻洁伟岸人格的庄严而非凡的抒情主人公形象，他追求理想、反抗现实的不屈精神喷涌而出，跃动为字里行间的澎湃激情，使人看到那特定时空里真与伪、善与恶、美与丑、光明与黑暗的不可调和的斗争。他那新异的比喻、夸饰的描写、丰富的想像、豪奇的构思、奔涌的情感、咏叹的句式构成了文采绚烂、激情洋溢、结构宏伟、韵律跌宕、音调和谐、才思飞动的逸响伟辞。正如鲁迅在《汉文学史纲要》中所言："较之于《诗》，则其言甚长，其思甚幻，其文甚丽，其旨甚明，凭心而言，不遵矩度……其影响于后来之文章，乃甚或在三百篇以上。"

《诗经》和《楚辞》在我国先秦诗坛形成了现实主义和浪漫主义两座高峰。如果说《诗经》更多地充满了北方古朴淳厚的沉实气概，那么《楚辞》则更多地映现着南方雄奇蓊郁的森秀风姿；如果说《诗经》反映了春秋时期礼乐纲常逐渐崩坏的现实情景，《楚辞》则代表着战国时期动荡不安局势下追求进步和光明的浪幻奇想；如果说《诗经》是众多作者辛勤栽培、争芳斗艳的辽旷花圃，《楚辞》则是少数杰才心血浇灌、挺拔崛放的参天茂木。总之，从《诗经》到



虎座鸟架悬鼓

《楚辞》，从文学发展的角度看，无论从内容到形式都体现出由博大到精深，由宽厚到雄放，由草野到峻雅。周初以来形成的温柔敦厚的大众文学逐渐由蓄势崛起的精英文学所取代，这也与整个时代政治、经济、军事、学术发展的态势相一致，从而为人类文明又开拓出新的境界。

【离骚】

在中国诗歌史上，屈原是第一个伟大的诗人。他的《离骚》不但是《楚辞》最杰出之作，也是中国诗歌史上第一篇宏伟壮丽的抒情长诗，全诗共373句，2490字。

屈原（前339？～前278？）名平，字原。据《史记·屈原列传》记载，他才高学博，明于治乱，志向远大；但他"信而见疑，忠而被谤"，被楚怀王流放汉北，于是写下了一系列优秀的楚辞作品。

《离骚》在“一篇之中三致志焉”（《史记·屈原列传》）地表现了屈原“存君兴国”的“美政理想”，深沉执着的爱国感情，忠而见谤的忧愤情怀，放言无惮的批判精神和独立不迁的峻洁人格。他的美政理想包括效法前王，向往统一，关切民生，举贤授能，修明法度。如云：“汤禹俨而祗敬兮，周论道而莫差。举贤而授能兮，循绳墨而不颇。皇天无私阿兮，览民德焉错辅。夫维圣哲以茂行兮，苟得用此下土。”他一再抒发自己拳拳的爱国之心和忠而见谤的委屈：“岂余身之惮殃兮，恐皇舆之败绩，忽奔走以先后兮，及前王之踵武。荃不察余之中情兮，反信谗而齌怒！”在诗的最后，他写自己决心离开故国而终不忍：“陟陞皇之赫戏兮，忽临睨夫旧乡。仆夫悲余马怀兮，蜷局顾而不行！”将爱国之情升华到最高点。他在批判昏君时敢“为前人所不敢言”，以至有人批评他“显暴君过”。他在表现自己人格时，体现了对真善美的追求。如云“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳，不吾知其亦已矣，苟余情其信芳！”

《离骚》在以现实主义为基调的同时，突出了浪漫主义特色，这是它不同于《诗经》之处，从而开辟了中国诗歌的另一大传统。这主要表现在壮烈的激情、飞腾的想象、奇幻的意境和绚丽的文采上。这在有关上下求索，四方神游的描写中表现得最为突出。《离骚》的比兴手法运用得更为充分、自觉、鲜明。其善鸟香草、恶禽臭物、灵修美人，宓妃佚女、虬龙鸾凤、飘风云霓等，或配忠贞，或比谗佞，或媲君王，或譬贤臣，或托君子，或喻小人，无不“寄情于物”，“托物以讽”，具有典型的象征意义，并为后代的诗歌创作所效仿。《离骚》的艺术成就还表现在语言形式上。骚体句式的加长是对《诗经》四字句式的发展和创新，为以后五七言诗的出现打下了基础，又对辞赋的出现产生了直接影响。

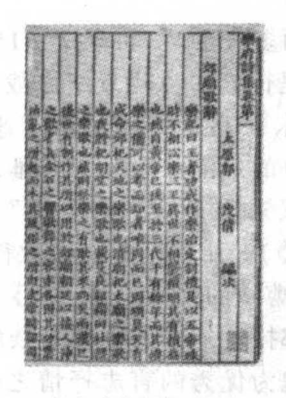
“屈原既死，楚有宋玉、唐勒、景差之徒者，皆好辞而以赋见称”（《史记·屈原列传》）。屈原的影响远至贾谊、司马迁、陶渊明、李白、苏轼、辛弃疾以至现代的鲁迅、郭沫若，真可谓“其衣被词人，非一代也！”（《文心雕龙·辨骚》）

【两汉魏晋南北朝诗】

这一时期被鲁迅称为文学的“自觉时期”。其在诗歌方面的主要成就是五言诗由成型到繁荣，七言诗由滥觞到初步发展，杂言的歌行体及五七言四句的小诗也趋于成熟。新兴的声律学逐渐应用到诗歌创作中，为唐以后的近体律诗的发展奠定了基础。包括诗歌批评在内的文学批评也空前发达繁荣，除曹丕的《典论·论文》、陆机的《文赋》，已接触到诗歌批评外，刘勰的《文心雕龙》有许多章节都是专门论诗的，钟嵘的《诗品》更是系统的论诗专著。

两汉时，诗歌的成就不高，文人诗的成就更差。相对而言民间的“乐府诗”水平较高。

“乐府”本是汉代所设的音乐机关名，它是汉初统治者为润色鸿业、制礼作乐的需要而设置的，它的任务除将文人歌功颂德的诗制成曲谱演奏外，还要采集各地的民歌。“于是有赵代之讴，



《乐府诗集》书影

秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。”（《汉书·艺文志》）到了魏晋六朝，人们习惯于把这些汉代乐府机关所采集的原称为“歌诗”的诗歌称为“乐府诗”，于是“乐府”由音乐机构名一变而为诗体名。

据《汉书·艺文志》载，仅西汉乐府民歌就有138首之多，可惜流传甚少。现存乐府民歌大多是东汉作品，共有三四十首，其中富于文学价值的是那些采自民间的作品。

汉乐府“感于哀乐，缘事而发”的创作原则实际上和《诗经》“饥者歌其食，劳者歌其事”的原则一脉相承，因而必然继承《诗经》现实主义的创作传统，具有很高的思想意义。

有些诗揭露了当时严重对立的阶级状况，揭露了战争和劳役给人民带来的深重苦难。有的甚至直接写出了贫苦百姓被逼无奈而不得不铤而走险、犯上作乱的情景：“盎中无斗米储，还视架上无悬衣。拔剑东门去，……白发时下难久居!”（《东门行》）

有些诗写传统的爱情婚姻。如《上邪》一连气用五种不可能发生的事来发誓，说只有到那时“乃敢与君绝!”热烈地歌颂了对爱情的忠贞。《孔雀东南飞》深刻地控诉了封建婚姻制度对倾心相爱的青年男女的无情迫害。这篇1700多字的乐府诗是古代汉民族最长、最优秀的叙事诗。它述说了“庐江府小吏焦仲卿妻刘氏为仲卿母所遣，自誓不嫁，其家逼之，乃投水而死，仲卿闻之，亦自缢于庭树”的悲剧故事。与此相反，《陌上桑》却充满喜剧色彩，写美丽机智的罗敷如何拒绝了“使君”的无耻追求。

乐府诗中最具有特色的是那些表现家庭、社会问题的作品。如《妇病行》写母亲临死前千叮咛万嘱咐地将“两三孤子”托付给丈夫，但这个丈夫——或许是后父，最终竟抛弃了孩子，又如《孤儿行》写兄嫂独霸家财，把幼弟视为奴隶，任意折磨役使，也深刻地揭示了家庭的悲剧。

汉乐府多“采摭闾阎，非由润色”，所以“质而不俚，浅而能深，近而能远”（胡应麟《诗薮》卷一），成为它天然的本色。汉乐府或为杂言，或为五言，标志着诗歌形式得到了更充分的发展，为后代杂言歌行及五言诗的繁荣奠定了基础。而汉乐府最显著、最基本的艺术特色是它的叙事性。它刻画出许多性格鲜明、情节完整的形象和事件，标志着叙事诗进入了更成熟的阶段。如《孔雀东南飞》用多种多样的手法生动地塑造了刘兰芝、焦仲卿、焦母、刘母、刘兄等一系列生动形象，描叙了休妻、离别、拒婚、再嫁、殉情等一系列生动情节，不愧为现实主义的叙事杰作。如果考虑到汉（族）文学叙事诗的不足，汉（代）以后叙事诗停滞不前的实际情况，那么汉乐府的这一艺术成就就显得弥足珍贵了。

汉代的文人诗成就不高。尤其是西汉时期只有项羽、刘邦等人几篇急就短章《垓下歌》、《大风歌》等较为生动感人。到了东汉，文人受西汉以来五言民歌影响，逐渐重视对五言诗的写作。班固的一首咏缇萦救父的五言诗《咏史》，虽然“质木无文”，却是有史可查的第一首文人五言诗。以后张衡、辛延年等人相继而起，或自作，或拟乐府之作，五言诗逐渐发展起来。它比起“文繁而意少”的四言诗，多出一个单独的音节和词汇，因而能“居文词之要，是众作之有滋味者也”（钟嵘《诗品》）。

到东汉末年，出现了一批作者姓名已不可考的五言诗，后人便把它们泛称为“古诗”。历史上曾有人把这些作品系于西汉时期枚乘、李陵和苏武等人的名下，这是没有充分根据的。在这批古诗中有 19 首以《古诗十九首》的名义被选入《文选》，它们代表了汉代文人五言诗的最高成就。

魏晋时期最值得称道者一是建安诗人，一是正始诗人，一是太康诗人，一是大诗人陶渊明。

汉魏易代之际，军阀混战，民不聊生，于是在汉献帝建安年间（196～220）产生了一批以“三曹”（曹操、曹丕、曹植）为核心，“七子”（孔融、王粲、陈琳、刘桢、徐幹、阮瑀、应玚）为羽翼的“建安诗人”，他们关切现实，慷慨有志，继承了汉乐府“感于哀乐，缘事而发”的精神，写下了一大批具有高度现实性和饱满感情的作品，其风格被后人誉为“建安风骨”。建安风骨的特点及产生背景正如《文心雕龙·时序》所评：“观其时文，雅好慷慨，良由世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，故梗概而多气也。”如曹操（155～220）的《蒿里行》写讨伐袁绍之战，《苦寒行》写东征高干，都写出了事件的经过，战争的残酷，人民的苦难，被后人誉为“汉末实录，真诗史也”（钟惺《古诗归》）。而曹操的《短歌行》、《龟虽寿》，曹植的《赠白马王彪》、《杂诗》等，又都抒发了作者真切复杂的思想感情，不愧为优秀的言志抒情之作。特别是曹植（192～232）的《赠白马王彪》，剖析了在皇室内部残酷斗争中的悲愤心情，更是一篇写实与抒情相结合的佳作。曹植特别擅长五言，他在曹操“清峻”、“通侻”的基础上更注重“骋词”和“华靡”，因而使五言诗更趋于繁荣。而曹丕（187～226）的《燕歌行》则是有史可查的第一首完整的文人七言诗。

魏晋易代之际，司马氏与曹氏之间展开了殊死的血腥倾轧，特别是司马氏借“名教”杀人，剪除异己，政治异常黑暗。应运而生的是以阮籍、嵇康为代表的“竹林七贤”，后人称他们为“正始（魏齐王年号，241～249）诗人”，他们“越名教而任自然”（嵇康《释私论》），“非汤武而薄周孔”（嵇康《与山巨源绝交书》），以老庄思想反对现实政治。他们也关心现实，但黑暗的政治迫使他们由奋发进取转而变为或愤世嫉俗，或消极避世；他们也饱含感情，但朝不保夕的处境迫使他们由慷慨激昂转而变为或隐晦曲折，或任达旷放。阮籍（210～263）的 82 首《咏怀》诗可视为正始诗人的代表作，这些诗“或以自安，或以自悼，或标物外之旨，或寄疾邪之思”（王夫之《古诗选评》卷四），都写得“厥旨渊放，归趣难求”（《诗品》），而且这种组诗的形式又开创了五

古抒情组诗的体例。

西晋“太康（晋武帝年号，280～289）诗人”以“三张”（张华、张载、张协，一说无张华，而有张亢）、“二陆”（陆机、陆云）、“两潘”（潘岳、潘尼）、“一左”（左思）最为著称。他们的共同倾向是更注重文章的华美和写作的技巧，而在思想内容方面有所减弱。正像《文心雕龙·明诗》所说：“晋世群才，稍入轻绮，张潘左陆，比肩诗衢，采缛于正始，力柔于建安，或析文以为妙，或流靡以自妍，此其大略也。”但出身清寒的左思有一些抨击当时门阀制度的作品，写得十分深刻生动。

东晋时，随玄学而兴起的玄言诗逐渐盛行。这种诗“理过其辞，淡乎寡味，……皆平典似道德论”（《诗品》），毫无可取之处。因而陶渊明在此时的出现更显得光彩异常。陶渊明（365～427）为人以讲究气节，不为五斗米而向乡里小儿折腰著称，深受后人的爱戴。他的诗以描写田园著称。这些诗充满了对污浊社会的憎恶和对纯洁田园生活的热爱，如在《归田园居》中说：“少无适俗韵，性本爱丘山，误落尘网中，一去三十年……久在樊笼里，复得返自然。”但他并非是浑身的静穆，他也有些“猛志固常在”的“金刚怒目式”的作品，说明他并未完全忘怀世事。陶渊明的诗在艺术风格上给人最突出的印象是平淡自然。他用朴素的语言，白描的手法，真率自然地描写田园风光和田园生活，好像一切都是“不待安排，胸中自然流出”（朱熹语）一样。但他的诗虽平淡，却不浅薄，相反非常醇厚有味，能在平淡中见真淳，在自然中求深刻，在古朴中出意境，因而能产生像苏轼所评价的“质而实绮，癯而实腴”的“奇趣”。如其名作《饮酒》之五曰：“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔？心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。”意在言外，深得含蓄隽永之美。

南北朝诗最可称道者是山水诗的兴起。在此之前，诗中对山水的描写只处于起陪衬作用的宾位，而此时有些诗人却把山水作为审美的对象纳人自己的诗歌创作之中，正像《文心雕龙·明诗》所指出的那样：“宋初文咏，体有因革。庄老告退，而山水方滋。”最著名的诗人有谢灵运（385～433）及谢朓（464～499），世称“大小谢”。大谢善于移步换形，经营画境，偶尔也能写出“池塘生春草，园柳变鸣禽”（《登池上楼》）这样得之自然的神来之笔。谢朓的山水诗“清机自引，天怀独流，壮景为幽，吐情能尽”（《采菽堂诗选》），较大谢又进一步。如其名句“余霞散成绮，澄江静如练。喧鸟覆春洲，杂英满芳甸”（《晚登三山》）；“天际识归舟，云中辨江树”（《之宣城》），不管是在捕捉山水情趣方面，还是在情景相生方面都达到了很高的水平。

南朝诗的另一特点是更注重形式与技巧。注重“隶事”、“藻绘”，以用典繁富、词藻华丽为美，随着声韵学的逐渐兴起，更讲究诗歌的音韵之美，于是到齐梁的沈约时终于提出“四声八病”（八病指：平头、上尾、蜂腰、鹤膝、大韵、小韵、旁纽、正纽）之说，要求“一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异”（《宋书·谢灵运传》），时称“永明（齐武帝年号）体”。再加之这时

统治阶级异常腐化，他们专用这种华美的形式写其纵情声色的生活，这就出现了所谓的“宫体诗”。梁简文帝、陈后主、徐摛、徐陵父子、庾肩吾、庾信父子都是这一诗派的代表人物。

但南朝诗人终有能发扬“左思风力”者，这就是鲍照（？～466）。他继左思之后，对士族制度再度抨击，其《拟行路难》十八首中的某些作品抒发了他所说的“才之多少，不如势之多少远矣”的感慨，悲愤地呼号道：“对案不能食，拔剑击柱长叹息，丈夫生世能几时，安能蹀躞垂羽翼！”“心非木石岂无感，吞声踯躅不敢言！”他还写了许多边塞诗，对诗歌题材的开拓作出了重要贡献。在诗体方面，他又是七言歌行的创造者。他善于学习汉魏乐府，能于杂言中条理出以七言为主的规律，又变曹丕《燕歌行》的句句押韵为隔句押韵，或有规律的换韵，使七言体走向成熟。

南北朝的民歌也很发达，南朝民歌可分为“吴歌”与“西曲”两类。前者出自以建业为中心的江南地区，后者出自长江中游一带。南朝民歌几乎以歌咏爱情为惟一题材，风格婉丽柔靡，多用复沓、叠字、谐音双关等修辞手法。如其代表作《西洲曲》云：“采莲南塘秋，莲花过人头，低头弄莲子，莲子青如水，置莲怀袖中，莲心彻底红。”不但句句不离“莲”字，而且巧妙地以“莲”谐“怜”，表达相思之情。北朝民歌与南朝民歌迥然不同。社会的动乱、战争的残酷，家庭的离析都在民歌中有充分的反映，而风格的豪迈奔放又充分体现了北方民族孔武强悍的精神。其代表作如《木兰诗》、《敕勒歌》，已成为家喻户晓、妇孺皆知的传世名作。与北方民歌相比，北方的文人诗成就较差。只是到庾信等人由南入北后才出现了一些较好的作品。

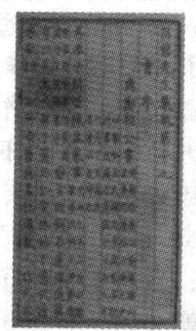
【唐诗】

唐代是中国古代诗歌史上最繁荣最辉煌的时期。据《全唐诗》及其有关补遗所载，现存诗有52000余首，作家2300多人。数量之多，作者之众，内容之广，风格流派之繁，体裁样式之全，均堪称空前。

从题材内容看，唐诗几乎深入到唐人生活的每个领域，大至国家兴衰，政治得失，社会动乱，战争胜负，民生疾苦，诸如盛唐时的对外用兵，盛唐至中唐转折时的安史之乱，以及人民在其间受到的征戍与诛求之苦，中晚唐的三大痼疾——宦官专权、藩镇割据、党争倾轧，无不写入诗中，号称“史诗”的作品，不计其数。小至琴技棋艺，书理画趣，虫鱼鸟兽，亦莫不入诗。至于那些描写自然田园，歌咏日常生活，抒发离情别绪，赞美建功立业，向往渔樵山林等传统题材，更多如雨后春笋。而且形式各异，有纪游体、寓言体、赋体、传记体、传奇体等等。特别值得注意的是唐诗在反映现实的广阔性和深刻性方面大大超过了前代。它们从许多方面接触到当时社会的重大问题，如对统治者的穷奢极欲、横征暴敛、穷兵黩武、腐败无能、拒谏饰非、斥贤用奸，都进行了大胆的揭露和谴责，有的甚至把矛头指向最高统治者，以至后人无不感慨道唯唐人方敢如此。同时他们对农夫织妇所受到的种种压迫与剥削充满了深切的同

情，描写下层人民的生活已成为诗歌创作的一大内容。它们还提出了妇女问题、商人问题及其他社会问题。凡此种种都是前代诗人没有或很少写到的。

从风格流派看，更是百花齐放。仅就盛唐而言，“李翰林之飘逸，杜工部之沉郁，孟襄阳之清雅，王右丞之精致，储光羲之真率，王昌龄之声俊，高适、岑参之悲壮，李颀、常建之超凡，此盛唐之盛也”（高棅《唐诗品汇总序》）。其中，孟襄阳（浩然）、王右丞（维）等人，高适、岑参等人还被后人奉为田园诗派和边塞诗派的代表作家。在盛唐之前，还出现过以华丽壮美著称的“初唐四杰”体和以精工纤巧著称的沈宋体；在盛唐之后，还出现过以清丽精雅著称的十才子体，以平易通俗著称的元



昌黎先生集　韩愈著

白诗派（亦称长庆体），以奇警峭劲著称的韩孟诗派，以精深婉丽著称的温李诗派等。

具体而论，唐诗派别虽多；但总体而论，唐诗却有一个共同的特点；即能把充实的内容与饱满的感情，高度的写作技巧与纯熟的表现方式完美地结合起来。而这几个因素本是诗歌的基本因素，唐诗不但能兼而有之，且能将其炉火纯青地融为一体，故而能登上诗歌的顶峰。唐之前的诗并非没有充实的内容和饱满的感情，但苦于表现方法、艺术技巧尚不能像唐人那样随心所欲，作起诗来难免有些板滞拙涩，缺乏活泼流动的韵味与风情；唐之后的诗并非没有高度的写作技巧与纯熟的表现方式，但很多内容和感情早已被唐人表现得淋漓尽致，很难再有所创新，故而作起诗来难免或多从形式及人工安排上用力，或摆脱不掉因袭的成分，使诗歌在某种程度上丧失了应有的情韵。但唐诗则不同，历史的机遇使它处于一种最佳的处境。它一方面能保有充实内容和饱满感情，一方面又能在写作技巧上充分发挥自己的聪明才智，因而唐人几乎开口便能写出好诗，如“少小离家老大回，乡音无改鬓毛衰。儿童相见不相识，笑问客从何处来?”（贺知章《回乡偶书》），“葡萄美



柳先生外集　柳宗元著

酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回?”（王翰《凉州词》），“松下问童子，言师采药去。只在此山中，云深不知处。”（贾岛《寻隐者不遇》），感情真切，情趣盎然，仿佛一切皆从胸中流出，并非在有意为诗，但写出来的却是一派有如天籁的真情神韵，这正是它前无古人，后无来者的不可及处。

就体裁形式看，中国古典诗歌的各种体裁，包括“三、四、五言，六、七

杂言，乐府、歌行、近体、绝句，靡弗备矣。”（《诗薮》外编卷三）唐人发展了汉魏以来的五七言古体诗，既保有其古朴淳美的固有本色，又增加其生动流走的新貌，特别是能吸收唐以来近体诗的优点，使其声情更加婉转优美，摇曳多姿。七言歌行体在六朝时尚属初起阶段，至唐亦蔚为大国。即使是从南北朝起即已失去其音乐性的乐府诗，在唐代也有长足的发展和进步。李白尚喜借旧题写时事；至杜甫则发展为“即事名篇，无复依傍”（元稹《乐府古题序》），专写新题乐府，从本质上继承了汉乐府“感于哀乐，缘事而发”的写实传统；至白居易，更团结元稹、张籍、王建等人发起了新乐府运动，使乐府诗发展到一个新阶段。

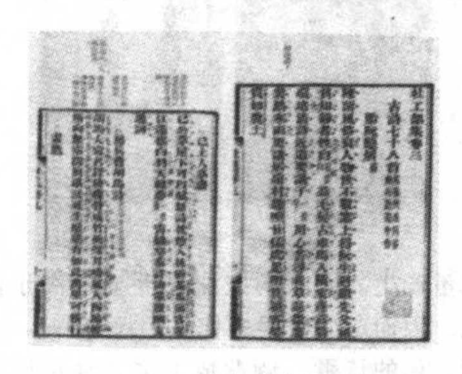
唐人在诗歌体裁上的最大创新还在于律诗。这是中国古典诗歌中最富有民族特色的诗体。所谓律诗即要求按一定的格律程式来写诗。唐人吸取了六朝永明体诗四声八病说和骈文骈赋崇尚骈偶对仗的合理内核，将其进一步规则化，产生了新体的律诗。这些规律主要包括：音调要合乎平仄声的规律。即在一句之中，要以两字为节平仄声相间，尤其要使偶数字平仄相间；在一联两句之内，要平仄相对，如五言的出句为“平平平仄仄”的话（七言只需在前边加上与五言一二两字相异的仄仄即可），那么对句即需作“仄仄仄平平”（七言则作平平仄仄仄平平）；而在两联之间，即下一联的出句与上一联的对句之间要平仄相粘，如五言的上一联对句为仄仄仄平平的话，那么下一联的出句则要作仄仄平平仄，其余以此类推，反复终篇。字词句法要合乎对仗要求。律诗多以八句四联为篇，四联又可分别称首联、颔联、颈联、尾联，其中第二、三两联应是严格的对仗句式，一四两联则可对可不对。与此相关，由六朝四句小诗发展而来的五七言绝句体也逐渐律化，称为律绝，而其声律及对仗的规律可符合律诗中的前两联、后两联、中两联，或首尾两联中的任何一种。由于律诗和律绝有鲜明和谐的节奏及抑扬有序的声调，所以读起来愈发朗朗上口，充满音乐美。

唐诗的特点又随着时代的不同而有所发展变化，人们已公认明人高棅对唐诗“初、盛、中、晚”的四期划分说。

初唐是唐诗的因袭变革期。一方面出于润色鸿业的需要，在皇帝的提倡和参与下，一些宫廷诗人，如太宗时的虞世南，高宗时的上官仪，武后时的沈佺期、宋之问，都创作了大量的宫体诗，继承并延续了齐梁以来的华靡浮艳诗风。他们对五七言律诗的定型作出过历史的贡献。另一方面，一些中下层文人纷纷崛起，向宫廷文人的一统天下发起冲击，其代表人物是唐初“四杰”：王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王及陈子昂。他们自觉地批判六朝文风，有意识地拓展诗歌内容，开创新的风格。四杰批判“上官体”为“骨气都尽，刚健不闻”，并倡导“革其弊”（杨炯《王勃集序》）。陈子昂批评当时的文风为“采丽竞繁，而兴寄都绝”，并倡导“汉魏风骨”（《修竹篇序》）。陈子昂（661～702）的《感遇诗》三十八首、《蓟丘览古》七首、《登幽州台歌》等，反映现实、抨击时弊，风格雄浑高古，寄托遥深，确有汉魏风骨，对廓清六朝余风起到巨大的冲击作用，为盛唐诗歌的繁荣开辟了道路。

盛唐是唐诗的繁荣昌盛期。经过近

百年的探索和准备，盛唐诗坛出现了百花齐放，美不胜收的繁盛局面。从内容上讲，此时的诗歌已得到了最充分的解放，唐诗所表现的种种内容，都在此时得到最集中的反映。从体裁上讲，这时的律诗已走向成熟，蔚为大国，七言歌行和绝句得到了最充分的发展，达到了诗歌史上的最高水平。从风格上讲，现实主义和浪漫主义两大流派在此时都得到了最充分的发展，而其代表人物杜甫、



杜工部集　杜甫著

李白可谓登上了中国古典诗歌的两座高峰。其他如壮浪奔放的边塞诗派、优美清新的田园诗派亦达到了极高的水平。

中唐是唐诗的繁衍期。此时的风格流派比盛唐更多：刘长卿、韦应物的山水诗，李益、卢纶的边塞诗，都在一定程度上继承了盛唐诗风；韩愈、孟郊有意发展杜诗雄奇的一面，形成了以横放杰出、排奡瘦硬为特点的韩孟诗派；李贺更融合楚辞、乐府和李白的浪漫色彩，独树诡丽瑰奇之一帜；刘禹锡、柳宗元或发思古之幽情，或借山水以抒幽愤，亦有独到的浑成清峻的特色。值得注意的是他们之中有些人在语言上刻意推敲，如韩愈、孟郊，有些人在意境上着意刻画，如李贺、柳宗元，有些人尤喜以议论或散文入诗，如韩愈，这都不但进一步丰富了“唐音”，而且也在一定程度上开启了“宋调”。

中唐诗歌影响最大的流派，要推以白居易为首的，有李绅、元稹、张籍、



白居易像

王建等人广泛参加的新乐府运动。

晚唐是唐诗逐渐衰落期。最初尚有李商隐、杜牧两位著名诗人，时称“小李杜”。他们的长篇五古《行次西郊作一百韵》、《感怀诗》，题材重大，颇能继承老杜的同类作品。李商隐的七律和杜牧的七绝成就更高。李商隐在七律已被前人多方开掘，几乎难以为继的情况下，异军突起，独树一帜。他对语言、对仗、声律和典故，无不精心的锤炼安排，形成了一种富艳精工和深于情韵的风格，成为唐诗灿烂的晚霞。尤其是几首表现爱情的《无题诗》，如云“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”；“身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通”，感情极为缠绵，意象极为朦胧，给人一种别开生面的美感。杜牧的七绝以清新俊逸，流走明快，语浅意深见长，在王昌龄、李白等绝句大师之后犹能自成一家。

李商隐、杜牧之后，不曾再出现有

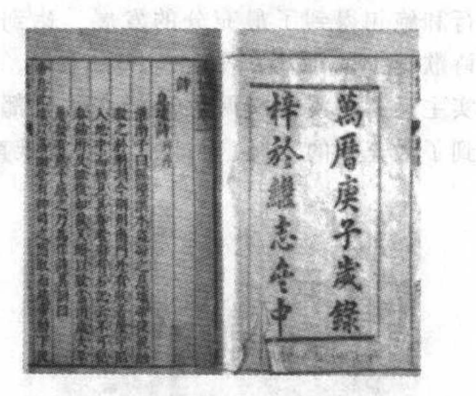
重大影响的诗人。这时作家虽多，但多是中唐以来各大家的学步者，例如方干、李频之于贾岛、姚合，吴融、韩偓之于李商隐、温庭筠，只有皮日休、聂夷中、陆龟蒙、罗隐、杜荀鹤诸人稍有特色。他们的某些作品能继承新乐府运动"惟歌生民病"的现实主义传统和平易流畅的风格，如杜荀鹤的《再经胡城县》曰："去年曾经此县城，县民无口不冤声。今来县宰加朱绂，便是生灵血染成"，但气魄才力以至影响都远不及前人了。

【宋诗】

在繁荣的以至难乎为继的唐诗之后，宋诗的成就确实稍逊于唐诗。但文学史上有人将宋诗一笔抹杀，说它不但不如唐诗，而且不如元诗，甚至"一代无诗"（王夫之《薑斋诗话》），则又贬斥过分了。应该说，宋诗还是有很高成就的，而且有它独自的面貌，后人习惯上称之为"宋调"。

从思想内容上看，宋诗比历代诗歌都要广阔。这主要表现在以下几方面。

一是直接以诗议政的作品更多了。宋代诗歌创作的高潮往往是随政治斗争高潮的出现而出现。如北宋时围绕新旧党争，南宋时围绕和战之争都出现了很多政治诗、时事诗。二是描写民生更广泛深入了。宋诗不但写一般的农夫织妇，还扩展到纤夫、渔民、城市平民、手工业者、小商贩、艺人等，而且对统治阶级的种种压迫剥削手段给人民带来的苦难表现得更深入了。三是爱国诗出现空前的繁荣。鉴于宋代不断受到外侮，这类作品自然日益增多，至南宋已成为诗歌创作的主调。四是更广泛地描绘出经济生产，民风民俗等社会生活画面，许多新的经济、社会、文化现象，诸如盐酒专卖、漕运、矿业、新式农具、医疗技术、年节风俗、占卜、说书等，都被诗人们摄入笔端。五是品评艺术的作品



坡仙集　苏轼著

大量产生。宋人的文化修养要远高于前人，因而产生了很多优秀的评论诗、书、画、乐的诗歌，诗歌成了文艺评论的重要工具。

宋诗在思想内容上也有不少缺欠，如缺少热情洋溢的爱情诗、抒情诗、边塞诗等。

宋诗在艺术风格及表现手法方面也有某些新倾向。

首先是议论化。唐之杜甫、韩愈已有此苗头，至宋，随着诗歌功能、表现力的不断扩大，社会矛盾的不断加剧，再加之宋代诗人多与政治家和官僚兼为一体，故尔"开口揽时事，论议争煌煌"（欧阳修《镇阳读书》）——以诗为武器，议论时弊，干预政治，已成为历史的必然。而宋代盛行的禅宗和理学更进一步加重了这一风气。自北宋中叶王安石、苏轼后，大部分诗人都喜谈禅，因而以禅论诗，以禅入诗，在诗中发挥禅理成为当时的普遍习尚。宋代的理学

扼杀文学的美学价值，扼杀人的正常情感，对于诗歌的发展起到了巨大的摧残作用，至于将理学的陈词滥调搬入诗歌创作之中，更产生了很多充满头巾气的陈腐议论，正像刘克庄在《竹溪诗序》中所评，这类诗“要皆经义策论之有韵者尔，非诗也。”但也不能否认其中有一些有理趣而无理障的好诗，如朱熹《观书有感》云：“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊。问渠那得清如许？为有源头活水来”，就是一首“寓物说理而不腐之作”（陈衍《宋诗精华录》）。所以对宋人喜以议论入诗应该全面、辩证地加以分析。

其次是才学化。这主要表现在喜于诗中广征博引、多用故实上。这种倾向从唐之韩愈已见端倪，至宋更为普遍。从北宋初的西昆派到北宋中的苏轼，再到两宋之交的黄庭坚和江西诗派都有很明显的表现。其中运用适当者能加深诗歌的表现力，运用过滥者则似“獭祭鱼”，被后人讥为“除却书本子，则便无诗”（王夫之《薑斋诗话》）。

再次是散文化。赵翼在《瓯北诗



范成大像

话》中曾说：“以文为诗，自昌黎始，至东坡益大放厥词，别开生面，成一代之大观。”其时，从梅尧臣、欧阳修等人始，已有此倾向。总的说来它破坏了诗歌的固有特征，不足称道。

另外，宋诗在语言风格上多保有平淡自然的风格。虽然有些人只出于为政治服务的功利观点而强调平淡自然，如北宋初中期的王禹偁、欧阳修等人，他们为强调“传道而明心”，特别提倡诗应“易道易晓”；有些人能上升到审美的高度，而强调平淡自然。如王安石说：“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛”（《题张司业诗》）；苏轼说：“渐老渐熟，乃造平淡，其实不是平淡乃绚烂之至也”（《与侄儿书》）；陆游说：“工夫深



白石道人姜夔像

处却平夷”（《追忆曾文清公》）。这样尽管他们之间的艺术风格各不相同，但在语言风格上都崇尚自然平淡，这和唐代很多诗人，特别是唐中后期的诗人过于追求华丽秾艳，或奇奥深涩有所不同。

宋诗还特别注意诗之“小结裹”，即具体的写作手法和表现技巧。唐诗在

大领域内都已捷足先登，臻于完备，宋诗就只好在唐诗已开拓的道路上或向深处，或向远处，或向侧处作进一步的细致开发。前人评“诗至宋而益加细密，盖刻抉入里，实非唐人所能囿也”（翁方纲《石洲诗话》卷四）；“宋诗人……能不袭用唐人旧调，……大抵残意深一层说，直意曲一层说，正意反一层说、侧一层说。”（陈衍《石遗室诗话》卷十六），都道出了宋诗的这一特点。

宋诗的繁荣和宋代诗歌理论的发展分不开，这一发展主要体现在大量“诗话”的产生。诗话或记录轶闻，或品评得失，或考证史实，或阐述理论，三言两语，各成片段，是一种非常富有民族特色的文艺批评形式。它固然有某些过于拘泥“诗法”的倾向，但如果因此而说：“唐人精于诗，而诗话则少；宋人离于唐，而诗话乃多”（《围炉诗话》），却未免诬之过甚。应该说诗歌理论的繁荣对探讨诗歌的美学特征还是益大于弊的。

宋诗在不同阶段还有其不同的特点。

北宋初期主要有“白体”、“晚唐体”、“西昆体”三派，其共同特点是沿袭唐风，尚未形成宋诗的独特面貌，因此可称为沿袭期。“白体”主要效法白居易的浅切诗风，但结果往往“流易有余而深警不足”（《四库全书总目提要·骑省集》）。成就较高的诗人是王禹偁（954～1001）他自称“本与乐天为后进，敢期子美是前身”（《前赋村居杂兴诗二首》），因而其诗具有较强的现实主义色彩。“晚唐体”以“九僧”为代表，宗法晚唐的贾岛、姚合，以意境清幽为尚，但往往流于破碎小巧。“西昆体”效法李商隐，讲究辞采、崇尚故实，其代表作家是杨亿、刘筠、钱惟演。西昆派遭到范仲淹、石介等人的强烈反对，范、石等人虽不以诗名，但也写了一些风格与西昆迥异的作品，为宋调的滥觞作出了一些贡献。

南宋后期，随着爱国意志的消沉，诗歌创作进入衰落期，著称于诗坛的是一批“江湖诗人”及其作品。他们之中除刘克庄、刘辰翁、戴复古或作品较多，或气魄较大外，多数都破碎不足以名家，作品数量既少，气象也很局促，像“四灵”这样的作家又重新拈起了晚唐的旗号，以贾岛、姚合为宗，取法不高，成就更低。所幸的是“国家不幸诗家幸”，南宋亡国之变又造就了文天祥、汪元量等一批爱国诗人。他们的作品既有强烈的抒情性，又有高度的纪实性，在继承杜甫的“诗史”传统和南宋中期爱国传统方面都作出了不可磨灭的贡献，并为宋诗作了一个光辉的总结。像文天祥的千古名篇《正气歌》，千古名句“人生自古谁无死，留取丹心照汗青”（《过零丁洋》），早已化为民族之魂，成为整个中华民族宝贵的精神财富了。

【元诗】

宋以后诗歌呈衰落趋势，主要问题是缺乏创新意识，不论在内容题材上、艺术风格上还是体裁形式上都未能脱出前人的窠臼，有很多作家索性就以仿古为宗旨，连宋人那点标新立异的精神都失去了。但这几代的作品数量相当惊人，仅《明诗纪事》著录的诗人就有4000余人，几乎是《全唐诗》的一倍，因而优秀的作家作品仍不断涌现。

金代国祚不长，战乱频仍，文化本

不很发达，诗歌成就亦不高。只是末期的元好问尚有一些能反映时代的好作品，风格也较为悲壮。

元初诗人多为宋金遗民，大多亲历过改朝换代的社会变革，因而某些作家如刘因、赵孟頫等的一些诗作能较深刻地反映社会矛盾和民族意识，中期以后，社会趋于相对稳定，科举取士的恢复又使知识分子有了进身的机会，特别是宋代的道学在此时发挥了“替金元治心”（鲁迅语）的作用，许多诗人都兼理学家，他们继承了宋儒重道轻文、扶世教化、止乎礼义的诗旨，诗风逐渐转向雅正。虞集、杨载、范梈、揭傒斯于此时号称“元诗四大家”。后期的重要诗人有王冕、杨维桢等，他们的作品对元末尖锐的社会矛盾又有较多的接触，风格亦较为多样。特别值得注意的是，元代诗人中有很多少数民族的诗人，诸如耶律楚材、揭傒斯、萨都剌、贯云石、马祖常、迺贤、余阙等，他们的成就足与汉族诗人相颉颃。元人戴良在《丁鹤年诗集序》中曾评道：“论者以马公之诗似商隐，贯公、萨公之诗似长吉（李贺），而余公之诗则与阴铿、何逊（南朝末年诗人）齐驱而并驾。他如高公彦敬、貜公子山、达公兼善、雅公正卿、聂公古柏，斡公克庄、鲁公至道、三公延圭辈，亦皆清新俊拔，成一家之言。”如萨都剌《上京即事》曰：“牛羊散漫落日下，野草生香乳酪甜。卷地朔风沙似雪，家家行帐下毡帘”，与著名的北朝民歌《敕勒川》一样，都非汉人所能描募。他们和汉族诗人一起为共同繁荣中华文化而作出了巨大贡献。

元代诗歌在不同时期虽有不同特点，但在艺术风格上却有一个共同倾向，这就是宗唐尚古而鄙薄宋诗的议论直露。

【明诗】

明代诗歌的成就亦不高，但其复古与反复古的斗争却相当激烈。

明初诗文的代表作家是宋濂、刘基、高启，他们都经历过元末的社会动乱，写出了一些较有现实意义的作品。但不久，由于理学、八股科举以及空前残酷的文字狱严重桎梏了文人的思想，诗歌创作陷入了毫无生气的局面，出现了以“三杨”（杨士奇、杨荣、杨溥）为代表的“台阁体”诗派，专以歌功颂德、粉饰太平为能事，统治诗坛达一百年之久。

大规模自觉地与台阁体相对抗的是“前后七子”发起的复古运动。“前七子”以李梦阳（1472～1527）、何景明（1483～1521）为代表。他们的代表口号是“文必秦汉，诗必盛唐”，这对扫除“啴缓冗沓，千篇一律”的台阁诗风起到了巨大的冲击作用。但他们提倡的复古和陈子昂、韩愈、欧阳修等人提倡的以复古为革新的主张不同，是纯粹的为复古而复古，因而他们抛弃了唐宋以来文学发展的既成传统，割断历史，走上了盲目的厚古薄今道路。其作品一味以抄袭模拟为能事，正像后来反对他们的归有光所形容的那样：“颇好剪纸染采之花，遂不知复有树上天生花也。”李梦阳本人在晚年也忏悔道：“余之诗非真也，王子所谓文人学子韵言耳，出之情寡而工之词多者也”（《诗集自序》）。“后七子”以李攀龙（1514～1570）、王世贞（1528～1590）为代表，他们再次发起复古运动，重蹈前七子的覆辙。如李攀龙不但要“诗必盛唐”，

而且说“诗自天宝而下，俱无足观”。他的诗亦以模拟剽窃为能事，如《古乐府》，篇篇模拟，句句模拟，恰如写字的“临摹帖”。王世贞不但要“诗必盛唐”，而且说“大历以后书勿读”，是典型的一代不如一代论者。他的诗，自《诗经》以下至李杜，无不模拟，令人生厌。此时，倒是那些不依附于前后七子的诗人，如唐寅、文徵明、王守仁、杨慎等，反能卓然自立。如唐寅《焚香默坐歌》纯用白话体“说尽假道学”（袁宏道语）：“请坐且听吾语汝：‘凡人有生必有死，死见先生面不惭，才是堂堂好男子！’”毫不袭古而英光自射。

大规模自觉地起来反对复古运动的是“唐宋派”、“公安派”与“竟陵派”。唐宋派的代表人物是王慎中、唐顺之、茅坤、归有光等，他们的主要精力虽在散文，但“自为其言”、“直写胸臆”等主张亦适用于诗。以袁宗道、袁宏道、袁中道袁氏三兄弟为代表的公安派，和稍前于此的李贽、汤显祖等在清算复古主义文学中，作出了重大贡献。李贽提倡“童心说”，汤显祖提倡“情有者理必无，理有者情必无”（《寄达观》），袁宏道更提出“性灵说”。这些主张势必促使他们打破拟古主义的陈腐格局而提倡抒发真情实感，也促使他们的创作“大都独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔。”（袁宏道《小修诗叙》）“竟陵派”以锺惺、谭元春为代表，他们也提倡性灵，但更注重“引古人之精神以接后人之心目”，又把诗歌创作带回幽深孤峭的狭路。总的说来，这几派的创作成就虽不甚高，但是冲破了复古主义笼罩当时诗坛的陈腐空气。

在明末阶级矛盾、民族矛盾特别尖锐的时代，一些无意为诗者留下了一批优秀作品。其中陈子龙、夏完淳、张煌言等人的爱国诗作，有如南宋末年文天祥等人的作品，再次奏响爱国的激昂之声。如年仅17岁就壮烈牺牲的少年抗清英雄夏完淳（1631~1647）的《别云间》曰：“三年羁旅客，今日又南冠。无限河山泪，谁言天地宽？已知泉路近，欲别故乡难。毅魄归来日，灵旗空际看。”其气魄远非一般明人所能比拟。

【清诗】

清诗较明诗相对繁荣，作家作品的数量都要数倍于明，且到后期出现了一些很有意义的发展变化。清诗主要经历了三个时期。



吴伟业像

一是明清易代之际。这时的诗人都经历过惨痛的社会巨变，因而其作品常能反映出剧烈的民族斗争，以及由此给

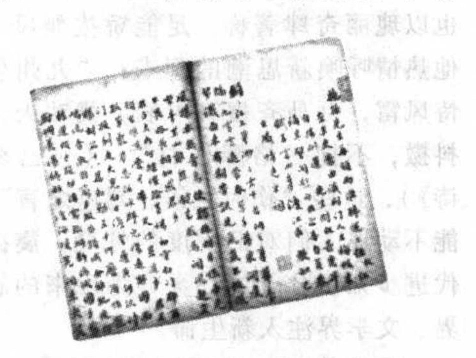
人民带来的巨大灾难。但他们的政治态度又不尽相同，有些人以明末遗民自居，表现的是不忘故国的思想感情，其代表作家是顾炎武、黄宗羲、王夫之以及归庄、屈大均等。他们的诗或直咏其事、直抒其情，或借古咏今、托物寄志，表达了伤时之感、爱国之心、亡国之哀、复明之愿。如归庄的《悲昆山》以纪实手法写征服者之残暴："城陴一旦驰铁骑，街衢十日流膏血。……一二遗黎命如丝，又为伪官迫慑头半秃"，堪称史诗。另一些人则当了贰臣，如钱谦益、吴伟业。钱谦益（1582～1664）在明末即主盟文坛，降清后常在诗中发一些幽隐的哀叹，说明内心亦是很矛盾的。吴伟业（1609～1671）的诗从客观上也多方面表现了明清之际的现实，有一定的史料价值，艺术水平也较高。著名的《圆圆曲》记录了吴三桂为了夺回爱妾不惜引清兵入关的传说："恸哭六军俱缟素，冲冠一怒为红颜"，颇为世所传诵。



吕留良画像

二是初、中叶时期。这时诗坛以另一种形式表现出它的繁荣，这就是派别竞起，诗论争立。

清初，王士禛（1634～1711）首倡"神韵说"，以反秾艳而倡澄淡为宗。但他在力图纠正专学盛唐的肤廓、晚唐的缛丽和宋人的议论、学问偏向的同时，又过分强调"色相俱空，无迹可求"，"不着一字，尽得风流"，故而往往流为空虚疏淡，进而脱离现实。这也标志了清初诗风从重现实到重形式的转变。清中先有沈德潜（1633～1669）标榜"格调说"。他认为诗歌创作应当"一归于温柔敦厚"与"中正和平"，这实际上适应了统治阶级需要的"台阁体"的老调。稍后厉鹗（1692～1752）编著了《宋诗纪事》，标榜宋诗，把诗歌史上唐宋诗之争推向一个新高潮。之后又有袁枚（1716～1797）倡导"性灵说"，特



吕晚村先生文集续集四卷

别强调表现自我之"性情"。他说："诗人者，不失其赤子之心者也"，"作诗不可以无我"（《随园诗话》）。这固然在理学和八股桎梏人心的时代有其积极意义，但无形中又滑入了另一种倾向之中。再后有翁方纲（1733～1818）提出的"肌理说"，强调作诗要讲义理学问，代表了乾嘉以来考据学派的倾向。这期间不

立宗派的诗人有郑燮（号板桥，1693～1765）和赵翼（1724～1814）。郑板桥写了很多同情人民疾苦、憎恨贪官污吏的作品，并对神韵派、格调派的某些空疏之论表示不满。赵翼特别强调发展的观点，他的《论诗》诗“李杜诗篇万口传，至今已觉不新鲜；江山代有才人出，各领风骚数百年”，闪耀着催人进取求新的思想光芒。

三是资产阶级改良与资产阶级革命时期。1840年鸦片战争后，清代进入晚期，中国社会进入近代，并沦为半封建半殖民地社会。此时的诗歌创作主要体现出如何适应社会变革需要这一特点。

首开风气的人物是龚自珍。龚自珍（1792～1841）是近代最早呼唤改革的先进思想家。他的诗以其先进的思想，纵横议论，抒发感慨，有力地打破了清中叶以来诗坛上脱离现实的倾向，诗风也以瑰丽奇肆著称，足能矫拔颓风。如他热情呼唤新思潮的到来：“九州生气恃风雷，万马齐瘖究可哀。我劝天公重抖擞，不拘一格降人材”（《己亥杂诗》），这些“伤时之语，骂座之言”不能不动摇人们对旧制度的怀疑，震撼一代进步知识分子的心灵，为后来的思想界、文学界注入新生命。

随着资产阶级改良思潮的发展，“诗界革命”亦成为其中的一个有机部分。发起者是黄遵宪和梁启超等人。黄遵宪（1848～1905）是最早从理论和创作实践上给“诗界革命”开辟道路的人。黄遵宪在理论上提倡“我手写我口”（《杂感》），“诗之外有事，诗之中有人”（《诗集自序》）；同时又提倡利用古人优秀的传统，加以变化求新，从而创造一种“古人未辟”的新体诗。他的



黄遵宪像

创作也确实达到了“以旧风格含新意境”，“融铸新理想以入旧风格”的境界。如《今别离》将轮船、火车、电报、照相等新鲜事物写入诗中；《冯将军歌》等写中法、中日战争；《哀旅顺》等写丧权辱国；《出军歌》等大力鼓舞抗敌救亡士气，不愧为一代“史诗”和“新派诗”。梁启超以其崇高的声望大力提倡“诗界革命”，其诗作敢于打破传统形式，自由抒写，对促成新体白话



秋瑾像

诗的产生有一定积极影响。之后，虽有“同光体”诗人陈三立、陈衍大力表张宋诗，王闿运大力表张汉魏六朝诗，力图在新诗派发展时，用旧形式作最后的一搏，但无奈大势已去，影响甚微了。

在资产阶级革命时期又出现了杰出的女诗人秋瑾和以柳亚子等人为代表的“南社”。秋瑾早期所作的《杞人忧》就发出了“漆室空怀忧国恨，难将巾帼易兜鍪”这样压倒男儿的豪言；后来又写下《宝剑歌》、《宝刀歌》等一系列高呼革命的诗篇：“莫嫌尺铁非英物，救国奇功赖尔收”，直接以诗歌作为宣传革命的武器。“南社”成立于1909年，在第一次“雅集”的17人中，有14人是同盟会会员。所谓“南社”，取其“操南音不忘本”之典，亦即表示反清革命。南社作家虽多用传统的旧体，但表现的却是进步的革命思想，对推动资产阶级革命起到了巨大的鼓动作用。

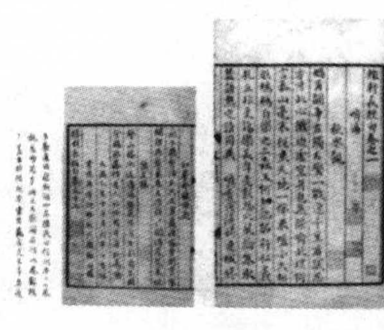
二、词

【词】

词是“曲子词”的简称。“曲子词”是按一定的曲调（“词牌”）为配合演唱而制作的歌辞，因而它本是一种合乐的诗体。

词，作为一种诗体，可以远溯到隋唐之际，但留传下来的作品极少，到中唐以后作品渐多，到晚唐五代已经成为和诗相并行发展的新诗体。

促成词体产生的原因不外有二。一是受音乐的影响。唐时的音乐与前代有不同的特点。据沈括《梦溪笔谈》卷五载：“自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏，自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴（或称“燕”）乐。”它既不同于“钟鼓乐之、琴瑟友之”的先秦雅乐，也不同于“丝竹更相和，执节者歌”的魏晋六朝的清乐，而是以隋唐以来从西域一带传进的胡乐为主，再加上与传统的中原清乐及民间歌曲相结合，这就是《旧唐书·音乐志》中所说的“自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲”，从而形成了新型音乐。这种音乐节奏较快，变化灵活，适于用长短句加以演唱。从音乐文学史的角度看，与雅乐相配的歌词是诗三百，与清乐相配的是乐府，与宴乐相配的即是曲子词，简称词。宋翔凤《乐府余论》所谓“以文写之则为词，以声度之则为曲”，准确地说明了词作为一种音乐文学的特点。但词和诗三百及乐府歌辞还有一个不同的地方，即诗和乐府是先有辞，后配曲，即传统的“声依咏”；而词却是先撰腔子（即先有乐调），后填词，即所谓“永（咏）依声”。词既然要合乐，就必然要符合一定的音乐规则。如每首词都必须要按一定的曲调（词牌）来填，词牌反映一定的声情。最初的词牌多与词的内容风格相关，即声情与词情相关。但久而久之则逐渐脱节，如苏轼亦可用〔念奴娇〕这种娇柔的曲调写下豪放的“大江东去”之词。又如词还要按一定的宫调来演唱，既演唱，就可能有音乐的段落，这就是词中的“阕”或“片”，有时为单阕或三阕、四阕，但多数是两阕。又如词也要合平仄韵律。词的韵部较诗为宽，戈载的《词林正韵》将词韵分为十九部，这比律诗通常遵守的一百零六部



稼轩长短句　辛弃疾著

的“平水韵”要宽得多，而且还可换韵。但为了演唱悦耳，它又特别注重每个字的声律要求，如宋代特别注重这种本色要求的女词人李清照说：“诗文分平侧（仄），而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。”



李清照像

二是受诗歌、特别是近体“声诗”的影响。唐代的许多近体诗，特别是绝句，本来是可以合乐歌唱的，如王维的《送元二使安西》被乐后，因首句为“渭城朝雨浥轻尘”，末句为“西出阳关无故人”，故被称为“渭城曲”，或“阳关三叠”。但它们是先有辞，后配曲，故只能称为可演唱的“声诗”。到中唐时，白居易、刘禹锡又喜作“竹枝”、“杨柳”等民歌体的诗，进一步打破了诗、词的界线，出现了“金马词臣赋小诗，梨园弟子唱新词”的局面。当新乐流行后，自然有人想以这些歌辞去配乐，而当他们觉得这些诗由于句律过于严整而影响配乐时，就不免增减字句来合乐，这样齐言诗就逐渐变成了配乐的长短句诗，亦即词。朱熹就用这样的理论解释词的产生：“古乐府只是诗，中间却添许多泛声，后来人怕失了那泛声，逐一添一个实字，遂成长短句，今曲子便是。”（《朱子语类》卷一四〇）如《浪淘沙》、《雨霖铃》、《抛毬乐》等词，最初的形式都是七言绝句体。又如敦煌词《鹊踏枝》（后又称《蝶恋花》）云：“叵耐灵鹊多瞒语，送喜何曾有凭据。几度飞来活提取，锁上金笼休共语。比拟好心来送喜，谁知锁我在金笼里。愿他征夫早归来，腾身却放我向青云里。”其格律不但比后人的《蝶恋花》更多齐言句，而且下阕的非齐言句显然也是由七言句加上泛声、“在”、“却”、“向”字而成。

由齐言变为长短句，这种形式上的变化还带来更深层次的美学风格的变化。诗由于形式过于整饬，有时难免要影响它的表现力，尤其是律诗更受到篇章上起承转合的限制。用这种始终如一的均衡节奏去表达千差万变的丰富内容，有时就未免宽窄不适。词正可弥补这种不足。它可以用各种长短句式或疏或密地表达深长、细腻、丰富的内容。这就是王国维所说的“词之为体，要眇宜修，能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”（《人间词话》）

词虽在中唐渐起，但在晚唐五代才逐渐走向繁荣。它有两个源头，一是民间，二是文人。

20世纪初在敦煌发现的抄本曲子词，绝大部分是民间作品。现在整理出500余首。敦煌词的内容比较广泛，特别是那些描写征人思妇、妓女商贾、战乱飘零的作品，更非同时的文人作品所能比拟。敦煌词的风格朴实泼辣，大胆炽热，如上举的《鹊踏枝》即可见一

斑。又如《菩萨蛮》以青山崩烂、黄河枯干等六种不可能发生的事为决绝的誓言，极为奇特，和汉乐府《上邪》有异曲同工之妙。

文人词据《唐五代词》整理共得1148首。相传李白的《菩萨蛮》、《忆秦娥》二首是“百代词曲之祖”（《花庵词选》），但此二词究竟是否为李白所作尚有争论。晚唐文人词多反映士大夫文人纤弱的感情，内容不如敦煌词丰富。代表作家是温庭筠。他精于音律，“能逐弦吹之音，为侧艳之词”，对词的规范化作出过重要贡献，而且从他开始，文人才有专心致力于词者。但他的词过于秾艳，前人评“温飞卿所作词曰《金荃集》，唐人词有集曰《兰畹》，盖取其香而弱也。”这种“香而弱”的风格在相当长的时间内成为传统风格，而“词为艳科”也从而长期成为人们的偏见。同时的韦庄与温庭筠并称“温韦”，但词风显得相对清新疏淡些。

五代文人词的创作有两个中心，一在西蜀，一在南唐。西蜀词主要承温韦一派，其代表作是赵崇祚编的《花间集》。该集内容多描写女性，其风格也以“镂玉雕琼，拟化工而回巧；裁花剪叶，夺春艳以争鲜”（欧阳炯序）为主。只有个别作品能跳出这一局限。南唐词以冯延巳和李煜为代表。冯词较“花间词”深婉含蓄些，能向下“开北宋一代风气”（《人间词话》）。李煜前期词不足称道，被俘入宋后，感慨国家和个人的惨痛遭遇，“境界始大”，文人的抒情色彩亦大大加强，使词在美学风格上更向诗靠拢了一步。他的词还屏弃了秾艳的风格，用一种近乎白描的手法表现其凄婉缠绵的哀愁，很有感染力，达到当时的最高水平。如《虞美人》词曰：“春花秋月何时了，往事知多少？小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。雕阑玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。”其中抒发的情感已超过了亡国之君的局限，深受后世读者的喜爱。

宋代是词的全盛时期，据唐圭璋编辑的《全宋词》及有关补遗就收录了1400多家2万余首作品。不但作家众多，作品如云，而且派别繁昌，风格各异，被后人尊奉为与楚骚、汉赋、六朝骈语、唐诗、元曲并驾齐驱的“一代之文学”（王国维《宋元戏曲史序》）。

宋以后，词虽渐衰，但绝非到了“金元工小令（曲）而词亡”的地步，它仍在各个时期显示着顽强的生命力并取得一定的成就。

由女真族建立的与南宋对峙的金朝，在逐渐吸取汉族文化后，词作也有一定成就，仅元好问的《中州乐府》就录词人36家。鉴于战争频仍的时代特点和北方民族剽悍粗犷的地域特点，再加之“苏学北行”的文化背景，金词多以豪放为其风格。初期词，以吴激和蔡松年著称，时称“吴蔡体”。他们皆是宋臣而被强留仕金的，因而其词多故国之思，风格亦多悲咽之气。中期词，以赵秉文（1159～1232）成就最高，其《大江东去》词檃括东坡《赤壁词》与《赤壁赋》，“雄壮震动，有渴骥怒猊之势，视（东坡）《大江东去》信在伯仲间”（徐釚《词苑丛谈》）。其《水调歌头·四明有狂客》更以谪仙自喻，气势腾踔，铸语瑰丽，尤为豪放。后期词以元好问（1190～1257）及段克己、段成己兄弟著称，他们都师承赵秉文，故能将豪放

风格一脉相承。如元好问的《水调歌头·赋三门津》上阕云："黄河九天上，人鬼瞰重关。长风怒卷高浪，飞洒日光寒。峻似吕梁千仞，壮似钱塘八月，直下洗尘寰。万象入横溃，依旧一峰闲。"其豪放程度不减李白同类题材的诗作。由于他们都身经亡国之难，并以遗民自居，故晚期词又多悲凉之气。

元词在元代文学中始终处于从属地位，成就较差，没有哪一个作家是专以词名的。但当时去宋未远，风流尚存。早期作者，多为宋金入元之人，如耶律楚材、刘秉忠等出自金国；仇远、赵孟頫、刘壎等出自南宋，他们的词一方面常有前代余风，一方面又反映了时代特色。如刘壎的《菩萨蛮·故园春草依然绿》，抒发了对元人统治的不满，称他们为"狐兔穴岩城"，"红紫闹东风"。之后，词的内容与风格逐渐扩大，如王恽的《鹧鸪天》描写"拂开红袖便当场"的说书女艺人，罗志仁等人的《木兰花慢·禁酿》等揭露元朝的弊政。而刘因的词，笔力雄浑，逼近东坡；许有壬的词粗豪有余，有似辛派末流；张翥的词律严意深，与南宋的骚雅词派相仿佛；蒙族词人萨都剌更是风格多样，或温丽，或浑成，"笔情何减宋人"。

明词成就亦较低。明人对词只是偶尔"染指"而已，因此很少有出色作家作品。稍有成就的，初期有杨基、高启、刘基等人，尚能"温雅芊丽，咀宫含商"（《词综发凡》），保存一定的两宋遗风。中期有杨慎、王世贞、汤显祖、马洪、聂大年等人，尚能逞才恃博，但绝少创新。晚期，陈子龙、夏完淳等人写出了一些与诗作相类的爱国词作。陈子龙的词，以清丽之笔传凄惋之神，自创一派；夏完淳的词"慷慨淋漓，不须易水悲歌，一时凄感，闻者不能为怀"（《柳塘词话》），总算使明词在最后闪现出一些光辉。与创作的萧条相比，明代的词学研究倒显得较为繁荣。张綖的《诗余图谱》、徐师曾的《词体明辨》、杨慎的《词品》、毛晋的《宋六十名家词》等都有较高的学术价值。

词至清代，出现了可喜的中兴局面。表现之一是作家作品众多，仅据叶公绰《全清词钞》初选统计，即得千余家。表现之二是词学研究空前高涨，如万树的《词律》、王奕清等的《钦定词谱》之于格律；陈廷焯的《白雨斋词话》、刘熙载的《艺概》、王国维的《人间词话》之于评论；朱彝尊的《词综》、朱祖谋的《疆村丛书》等之于选辑，都有很高的水准。

清初词人以陈维崧、朱彝尊和满族青年词人纳兰性德成就最高。陈维崧（1625～1687）作词1800余首，风格以豪俊精悍、遒劲恣纵著称，颇得老杜诗与稼轩词的精髓，只是在沉郁方面稍嫌不足，为"阳羡派"代表。朱彝尊（1629～1709）是清代"浙派"词家的代表，论词主姜夔、张炎的"清空说"，曾作词云："不师秦七，不师黄九，倚新声，玉田（张炎）差近"（《解佩令》）。其作品也"托旨遥深"，"一归雅正"，颇得骚雅之风。纳兰性德（1655～1685）虽身为贵介公子，但生活并不得志，其郁郁寡欢的气质和清新流丽的词风都颇似李煜和秦观，尤以小令著称。王国维称赞其抒情之"真切"为"北宋以来一人而已"（《人间词话》）。他的一些描写边塞生活的小令也很有特色，如"山一程，水一程，身向榆关那畔行，

夜深千帐灯。

风一更，雪一更，聒碎乡心梦不成，故园无此声。”（《长相思》）

清中叶以后以张惠言、周济为首的“常州词派”兴起。他们不满意浙派与阳羡派的空灵粗疏，而强调“意内言外”的寄托。张惠言的《词选》，主张以《国风》、《离骚》的旨趣，镕铸温、韦、周、辛的风格。周济《宋四家词》，主张“问除碧山（王沂孙），历梦窗（吴文英）、稼轩以还清真（周邦彦）之浑化”。但他们又过于强调寄托，以至在解词时常有牵强附会的倾向，在作词时常犯隐晦生涩的毛病。

清代晚期，国难日深，忧国忧民的词作随之加强，如林则徐《高阳台》既讽刺鸦片对人民的毒害，又歌颂虎门焚烟的伟大胜利。梁鼎芬的《菩萨蛮·甲午感事》用隐约的手法写甲午战争的有关情况，如用“无端横海天风疾，龙愁鼍愤今何及”写海战的失利；用“璇宫夜半惊传烛，西头势重貂相属”写西太后与李莲英等狼狈为奸。文廷式的《广谪仙怨》描写甲午战后，北方一带骚然不安为“玉帐牙旗逡巡，燕南赵北骚然”；描写奸臣只谋全身之计为“相臣狡兔求窟，国论伤禽畏弦”，都很有针对性。当时一些著名的词人如王鹏运、文廷式、郑文焯、况周颐、朱祖谋等还在京都组成宣南词社，写了很多感伤时事的作品。如王鹏运、朱祖谋等人的《庚子秋词》等写八国联军攻占北京之事，堪称实录。但这类作品有时过于纤弱隐微，颇似南宋末年张炎、王沂孙等人的风格。难得的是秋瑾这样“身不得，男儿烈；心却比，男儿烈”（《满江红》）的女豪之词：“祖国沉沦感不禁，闲来海外觅知音。金瓯已缺总须补，为国牺牲敢惜身？

嗟险阻，叹飘零。关山万里作雄行。休言女子非英物，夜夜龙泉壁上鸣”（《鹧鸪天》），可谓壮志英概，压倒须眉，不愧为革命家之手笔。

【宋词】

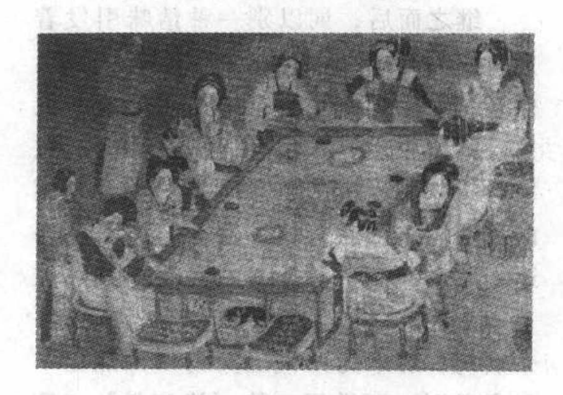
婉约清丽

从隋唐产生经五代发育的曲子词，到宋代进入繁荣鼎盛时期。北宋开国以后经过休养生息，出现了所谓“百年无事”的相对安定局面。经济的发展促进了城市的兴盛，国家标榜文治政策也使文化生活日益丰富。当时的皇室、贵族、官僚、文人，在富贵享乐中倾心于酣歌醉舞；市民阶层的娱乐要求，也随生活水平的提高日益增强。于是作为合乐歌唱的词，这本是“艳科”“小道”的文艺形式，以其既具诗歌的艺术性又具音乐的品味性迅速勃兴起来。上至达官贵人的盛典宴会，下到市井民间的娱宾遣兴，皆以词为风雅，词成为赏心乐事的好手段。

词本是产生于宴乐和民间的一种文艺形式，以其较少庄重严肃而富有闲情逸致引起人们的赏好。特别是在具有文化修养的上层社会成员介入词的品玩后，这一原来不登大雅之堂的文体很快提高了品位，其原有的抒情功能得到强调，而创作的文人化也渐洗民间的俚俗风。曲子词原是一种合乐演唱的歌曲，其句式长短不一，乐调婉转多姿，经文人加工后则更具有艺术性。由于曲子是和大曲相对的单支小曲，大曲遍数繁多不易运作，而小曲精约凝练便于赏玩，因而

随着盛唐的逝去小曲创作也渐成为主流，这期间文人的作用不可忽视。说小曲和大曲相对是在大曲形成之后，而大曲本也是由宴乐或俗曲升华而来，因而小曲实际上一直保持着其独立性，完全可以从大曲中节选出来特别欣赏。小曲在雅化过程中也有一个由杂言向齐言过渡的阶段，但在齐言形成并达到绝妙的境界后也就再难突破，由此可以想到唐代的近体诗无与伦比后产生变异，因而说词由诗蜕变也就不无道理。词是按照词牌的曲调填写的，曲调的来源颇为复杂，大致可包括传统古曲、外来乐曲、民间曲调和自度新曲几个方面，据今人考证大约有1000个以上。这些曲调配上歌词也有不同的变化，如“减字”、“偷声”、“摊破”、“犯调”等。按照杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中所说：减字是减少歌句字数，在音乐上，是以多音配一字，将某些字的节拍拖长。偷声是增加歌句字数，在音乐上，是分割少数的音，用以配合多数的字，使每字的音相应缩短。摊破是在歌句间插进歌句，在音乐上是增加新的乐句或扩展原有乐句。犯的一般意义，就是把属于几个不同词牌的乐句连接起来，形成一个新的曲牌；另一种意义，是转调或转调式。在这些词的变化形式上，文人无疑是最具有创造性和征服力的，他们能以自己的艺术修养和旺盛精力投入研究和开新，从而强化词的张力而使其符合人们的审美感觉和艺术的本体规律。精英艺术与大众文化是辩证的关系，不可否认精英是从大众产生并引导着大众，因而文人词的创作流向也就不能不是文化史研究的主要课题。

宋初文人在宴饮谈乐间多有雅兴，因而“聊陈薄技，用佐清欢”成为作词的最好借口。由于文人生活圈子相对狭小，词的题材也就不够丰富。他们多以小令形式歌咏闲适安逸的生活，其温柔细腻的风格基本是五代词风的延续。这显然与当时的文化情势与对曲子词属于艳科的理解有关。新朝的建立使文人们充满希望又难舍传统，骨子里的多愁善感势必对人生抒发着情殇的忧叹。当然也有少数作家例外，如范仲淹以词抒叹对边塞战事的忧患，但此类的苍凉很难形成气候反而似乎不谐，因而庆历新政的失败也就不是偶然。后世欣赏范仲淹的劲拔是其敢于抗俗，是从历史发展的角度肯定其价值，但和风细雨的宋初自有其不可抗拒的惯力。在那样一种富贵安闲的生活状态中，文人们流连光景、咏叹爱情、感慨人生、玩味艺术就是难得的文化之事了，何况词作为一种艺术形式本身就不像诗文那样有沉重的承载，因此比较而言，宋词生命力之强大而取代唐诗就不是没有缘故的了。还是从宋初秀美清新的小令中感受一下那别有情致的气息吧，或许在体味中更能理解词的新颖是如何打破诗的呆板的。



宫乐图

王禹偁出身清寒而少有大志，对于统一的新王朝和个人的功名事业抱有希

望，故其词如其诗文一样绝不浮华卑弱。如其《点绛唇》（感兴）云：“雨恨云愁，江南依旧称佳丽。水村渔市，一缕孤烟细。天际征鸿，遥认行如缀。平生事，此时凝睇，谁会凭栏意？”词自晚唐五代以来多写男女艳情，王禹偁在北宋开国之初即扫脂粉之气，可见有志者之情怀。在诗坛上倡导晚唐体的诗人，词也如其诗一样多写闲情逸致，尽管思想境界不高，但风格倒也清新淡雅。如寇准《踏莎行》写闺怨、潘阆《酒泉子》写胜景都不浓艳而视野开阔。林逋《长相思》颇为有名：“吴山青，越山青，两岸青山相对迎。谁知离别情。君泪盈，妾泪盈，罗带同心结未成。江边潮已平。”词移情寄怨，深沉凝练，又具有浓厚的民歌风味，将离愁别情抒写得流畅有致而婉转自然，可见林逋这位居士描写爱情也不同凡响。西崑派作诗词采华丽，对仗工整，讲究用典，作词一般也具有宫廷上层文人的优雅风度和对词的特点的深刻理解。如杨亿的《少年游》，借不畏风刀霜剑的梅花寄托自己的良深感慨，巧妙用典而意蕴万千，充分显示出作者的笔力和词调的情味。

继之而后，词以别一种情味引发着文人们的雅趣，虽然题材范围较为狭窄，但毕竟在探索中不自觉地出现一些新气象。范仲淹词虽不多，但沉雄开阔的意境与苍凉悲壮的咏叹却别树一帜，与词的传统风格形成鲜明的对照。如《苏幕遮》“碧云天，黄叶地，秋声连波，波上寒烟翠”，描写秋天的寥廓，成为写景名句，后来为元代王实甫《西厢记·长亭送别》所借用。其《渔家傲》“塞下秋来风景异，衡阳雁去无留意。四面边声连角起，千嶂里，长烟落日孤城闭”，写荒寒苍凉的北国边塞秋景，与前词写目断江南虽语语不同却有异曲同工之妙。宋人写词，一般是上阕写景，下阕抒情。这两首词，一抒离乡思亲之愁，一抒报国忧边之意，皆非一般词人可比。范仲淹作为有远见的政治家和古文革新运动的倡导者，在词中也体现出反映现实的积极追求。其词于温婉之中寓豪宕之气，可谓一开雄健之风。

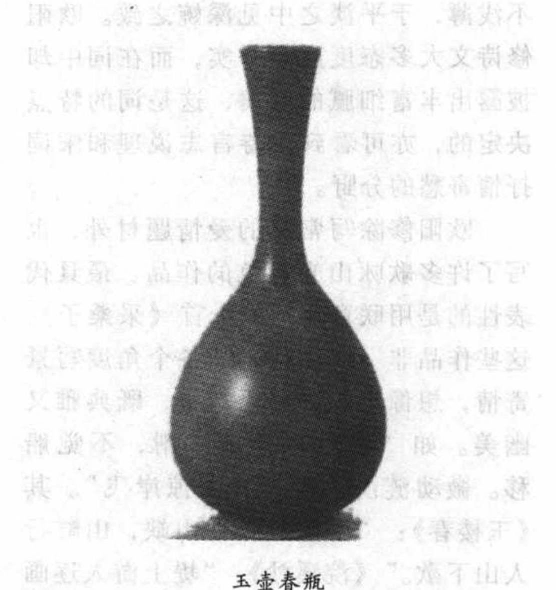
与其同时被称为词坛领袖的晏殊、欧阳修，也力图摆脱花间词的猥俗和浮艳，他们主要接受南唐冯延巳雍容疏朗的风格，而这也正合当时官僚士大夫的口味。晏殊（991～1055年），字同叔，抚州临川（今江西抚州）人。其幼年聪颖，应神童试赐同进士出身。仁宗时，成为北宋一代太平宰相。他政治上虽无建树，却以吸引贤才著称。作为朝廷重臣，诗文近于西崑派，典雅华丽。在词的创作上，被推为“北宋倚声家初祖”。其虽受冯延巳影响，但一生富贵优游，这与冯延巳身为乱世之相大不相同，因而其词更呈现出舒徐沉静、雍容华贵、温润秀洁、婉丽蕴藉的特色。他写男情女爱、离愁别恨、风花雪月、宴饮酬欢，皆笔调闲婉、理致深蕴、音律谐适、词语雅丽，成为宋初上层社会最欣赏的词家。

晏殊写相思词语典丽而情意深挚，如《蝶恋花》下阕：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。欲寄彩笺兼尺素，山长水阔知何处。”其写游乐也于安闲中透露些许的感慨，如《浣溪沙》：“一曲新词酒一杯，去年天气旧亭台，夕阳西下几时回？无可奈何花落去，似曾相识燕归来，小园香径独徘徊。”含蓄委婉，情致缠绵，似乎让人看到一个

温文尔雅的士大夫于流连光景中情绪怅惘。晏殊词中有不少感伤之作，表达得微妙细腻而韵致委婉，如《踏莎行》将春光与恋情关联纠结，其伤春情绪实在是一种对年华流逝的叹惋，其幽怨情思也流露出很高远而深挚的追寻，此中文化情味的确非常人可比，那种安闲雍容却又温润秀洁不能不令人惊叹。晏殊词中也不乏关注现实的作品。如《山亭柳》（赠歌者）写被污辱、被损害的歌女的悲惨命运，实际上抒发对朝廷不辨贤愚忠奸的怨愤之情。《清商怨》写边陲不靖给征人思妇带来的怨苦，隐含着对太平表象下兵连祸接的忧虑。《破阵子》（春景）则讴歌青春、吟咏自然，将天真少女与暮春景色展示得温馨而美好。晏殊的清词丽句表现真情实感，在淡言浅语中寓含着惆怅叹婉，其乐景与悲情并存寄托着丰富的人生感触，而这些感触又非如他人的欢乐与凄恻，这种风度正是晏殊具有极高文化修养的表现。

欧阳修作为北宋文坛领袖，在词的境界的开拓和抒情的深刻性方面都超过了晏殊。其词在数量方面也超过了他以前的作家，虽然与其诗文相比内容较为狭小，但影响却也不在诗文之下。刘熙载在《艺概》中说：“冯延巳词，晏同叔得其俊，欧阳永叔得其深。”冯煦在《宋六十一家词选例言》中说欧阳修“疏隽开子瞻，深婉开少游。”欧阳修不仅具有深厚的文化修养和舒朗的性格胸怀，而且具有敢于革新的勇气和冲破旧习的胆识。其词虽也多写惜春相思、酣饮醉歌等，却已摆脱雍容华贵、脂粉浮艳，使词达到清疏隽永、蕴藉深厚的新境界。

在他的词中，写男女情爱或相思伤



玉壶春瓶

别婉转深沉。如《浪淘沙》：“楼外夕阳闲，独自凭栏，一重水隔一重山。水阔山高人不见，有泪无言。”其《踏莎行》写良辰美景中的遥相思念，构思缜密，表述曲婉，那“离愁不断如春水”的妙



荷塘按乐图

喻和“行人更在春山外”的设想，给人绵邈深长的思味。《生查子》（元夕）明白如话，具有民歌色彩，既不雕琢，也

不浅薄，于平淡之中见深婉之致。欧阳修诗文大多态度庄重平实，而在词中却披露出丰富细腻的感情，这是词的特点决定的，亦可看到宋诗言志说理和宋词抒情寄愁的分野。

欧阳修除写常见的爱情题材外，也写了许多歌咏山光水色的作品。最具代表性的是用联章体写的十首《采桑子》，这些作品非一时之作，从各个角度写景寄情，想像奇特，用语巧妙，既典雅又幽美。如“无风水面琉璃滑，不觉船移。微动涟漪，惊起沙禽掠岸飞”。其《玉楼春》：“杏花红处青山缺，山畔行人山下歇。”《浣溪沙》：“堤上游人逐画船，拍堤春水四重天。绿杨楼外出秋千。”《渔家傲》：“霜重鼓声寒下起，千人指，马前一雁寒空坠。”皆清新疏淡，意象别具。

欧阳修一生仕宦并非平顺，因此词也成为抒发感愤的工具。特别是在他两次遭贬期间，便有不少忧政伤时、叹老嗟卑之作。这些作品，有对人才的惋惜，有对国事的关虑，有对自身的悲悯，也有对故乡的怀恋。这些词拓宽了宋初文人词的题材领域，给人耳目一新之感。如《临江仙》：“如今薄宦老天涯，十年歧路，空负曲江花。”《玉楼春》：“残春一夜狂风雨，断送飞红花落树。人心花意待留春，春色无情容易去。”《浣溪沙》：“浮世歌欢真易失，宦途离合信难期。樽前莫惜醉如泥。”但作者于潦倒中也有豪放的一面。如《朝中措》：“文章太守，挥豪万字，一饮千钟。”《玉楼春》：“便须豪饮敌青春，莫对新花羞白发。”词人以此抒怀，可见于委婉清新中又开疏隽狂放之一路。可以说，欧阳修在提倡诗文革新的同时，对词的开拓和发展也做出了积极贡献。

如果说晏殊、欧阳修代表了上流社会的一种高雅境界，那么张先、柳永作为下层文人也在词的意境方面有很大创新。张先少时即有文名，但于年过不惑方中进士。他的官职虽然不高，但词作却很有名。致仕后经常往来于吴兴、杭州间，过着登山临水和作诗赋词的悠闲生活。词作虽沿袭宋初婉约派风格，但写士大夫生活却别开蹊径。他的词既不同于先其雍容疏朗的晏殊、欧阳修，也不同于后其浅俗婉丽的柳永、秦观。他不仅善写小令，还写过一些长调，在篇制探讨上起到了促进作用。张先最为人称道的还是那些清新活泼或含蓄隽永的小词，他又善于营造那份空灵自然、迷离朦胧的美妙意境，因而缺乏一种大度胸怀而别具一种缠绵幽怨之美。他在词中特爱用“影”字，如《天仙子》中的“云破月来花弄影”，《归朝花》中的“娇柔懒起，帘压卷花影”，《剪牡丹》中的“柳径无人，堕风絮无影”，因而被称为“张三影”。其实他还有写“影”的名句，如《木兰花》中的“中庭月色正清明，无数杨花过无影”，《青门引》中的“那堪更被明月，隔墙送过鞦韆影”，都被人认为甚佳。张先的慢词代表是《谢池春慢》，抒发爱慕而难以相许的怨情。可贵之处在于含蓄工巧、字句警炼和意境绵邈，不足之处则是缺乏铺叙的功力、充实的内容和结构的完美，用小令做法写长调，恰恰反映了其求高古而缺气度的局限。陈廷焯在《白雨斋词话》中说：张先“有含蓄处，亦有发越处，但含蓄不似温、韦，发越不似豪苏腻柳，规模虽隘，气格却尽古”。可谓至论。

与张先相比，柳永却是典型的下层文人。柳永，原名三变，字耆卿，崇安（今福建崇安）人。虽出身于官宦之家，却为人风流倜傥，不拘礼法，有浪子作风。他早年在汴京与“狂朋怪侣”过着“暮宴朝饮”的生活，又“好为淫冶讴歌之曲，传播四方”。因这些词不为正统观念所容，因而两次应试皆不中，仕途极不得意。当时城市经济繁荣，市民阶层迅速增长，出现了很多舞榭歌楼，朝野上下竞为新声。柳永在长期浪游生涯中，常出入烟花柳巷，与乐工、歌妓来往，应他们之请作了大量适于演唱的慢词。但中年以后困顿潦倒，为谋生路，改名柳永，又去应试。中试后做过一些小官，官至屯田员外郎，穷困而死。柳永作为北宋第一个专力写词的作家，虽遭正统观念排斥却成就了其文学上的盛名，由此也可看到词作为一种文艺样式在宋代的崛起和取得的成就。

柳永对词最大的贡献是创制了大量的长调，使词在篇章结构上扩展而容纳更多的内容。他常取一小令词调而大增其字数，使之成为中调或长调。如《长相思》本36字，柳永则变为103字；《抛球乐》本40字，柳永变为188字；《浪淘沙》本双调54字，柳永则变为三叠144字；其最长者《戚氏》（三叠）达212字，这是前所未有的。他又敢于“变旧曲”而“作新声”，在慢词长调的创制上大胆探索，成就斐然，使“教坊乐工，每得新腔，必求永为词”。尽管其词被一些评家认为不能登大雅之堂，但柳词吸取民间广为流传的新声，以通俗浅近为特征，呈现出旖旎多姿的风采，深受大众欢迎。

柳永词中反映妇女生活的最多，而描写调笑卖唱之歌妓的又居多数。这与其放浪形骸的生活有关，也极具“同是天涯沦落人”的象征意义。作为一个封建时代的士大夫，又是抑郁不得志的浪子，柳永既有千金买笑、及时行乐的一面，又有仕途失意、沉沦潦倒的一面。因而在创制词曲过程中，既有轻薄又有痛苦，既有调笑又有悲悯。这就造成柳永词的复杂性和深刻性，这些思想内容又通过较高的艺术形式抒发出来，因此，“凡有井水饮处，即能歌柳词”就不是奇怪的了。柳永将爱情写得非常美好，



侍女立像

那凄楚动人的情景不免令人愁肠欲断，这或许便是受大众欢迎的原因和令人赞叹的成就了。从这个意义上讲，将他誉为“通俗”词人似乎毫无贬低的意思。其《集贤宾》“人间天上，唯有两心同”，《忆帝京》“系我一生心，负你千行泪”，《蝶恋花》：“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，还有许多词都写得一往情深，缠绵惆怅。

柳永长年飘游在外，仕途不遇，因此羁旅行役、别恨离愁也成为其词作重要内容。在这些词中，他将汉魏乐府的游子思妇题材，与晚唐五代以来词中男欢女爱的描写结合起来，将孤独凄凉、万般无奈的感伤抒写得淋漓尽致。《定风波》言："念荡子，终日驱驰，争觉乡关转迢递。"《倾杯》云："想绣阁深沉，争知憔悴损，天涯行客。"其《夜半乐》（冻云暗淡天气）、《采莲令》（月华收）、《卜算子慢》（江枫渐老）、《八声甘州》（对潇潇暮雨洒江天）、《雨霖铃》（寒蝉凄切）也都是名篇，将漂泊不定的生活与乡思眷爱的伤痛尽情地表达了出来。词人写作时将情与景结合，吸收六朝小赋的特点，层层铺叙，着意渲染，委婉曲折，虚实相间，将心底的情愁毫无遮掩地表露，不免令人叹为观止。陈振孙《直斋书录解题》说柳词"尤工于羁旅行役"，颇为中肯；郑文焯《大鹤山人词论》说柳永的"长调尤能以沉雄之魂，清劲之气，寄奇丽之情，作挥绰之声"，可谓的论。

除爱情、行愁外，柳永还有一些描绘都会风光及佳节庆贺的词篇。在这些词中，他将城市旖旎的景致与人们的富庶生活精雕细刻地详尽展示，令人观赏之余心向往之。如《瑞鹧鸪》写苏州："吴会风流，人烟好，高下水际山头。瑶台绛阙，依约蓬丘。万井千闾富庶，雄压十三州。触处青蛾画舸，红粉朱楼。"《一寸金》写成都："地胜异，锦里风流，蚕市繁华，簇簇歌台舞榭。雅俗多游赏，轻裘俊，靓妆艳冶。"《迎新春》写开封："庆佳节，当三五。列华灯千门万户，遍九陌罗绮，香风微度。十里燃绛树，鳌山耸，喧天箫鼓。"《望海潮》写杭州："东南形胜，三吴都会，钱塘自古繁华。烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家。"这些词笔致壮丽，声调激越，境界开阔，与其后苏轼豪放一类词相去不远。词采用铺张手法，由大及小，由虚入实，并大量使用偶句，但又很少用典，以赋体笔法写天然景观，可谓臻妙。无怪人评曰："音律谐婉，语意妥贴。承平气象，形容曲尽。""铺叙展衍，备足无余，形容盛明，千载如同当日。"

柳永将短小纤巧的小令发展成繁音纡节的慢词，无论从内容还是从形式上都奠定了慢词的地位。柳永特别注意铺叙手法的运用，融抒情、写景、叙事为一体，又大量吸收俚言俗语入词，一扫晚唐五代以来的雕琢习气，这为后来的词家开辟了道路和境界，此后词家都从柳永词中得到艺术借鉴。

豪放典雅

宋代前期相对的安宁与繁荣使词也随之精致并发展，但继之对积冗局面的改革引发的政治斗争使词人则更多地关注社会现实。词的境界进一步扩大，意味进一步深长，抒情风格也由婉约更趋豪放。词人们结合自己的身世遭遇，用词展示情怀似乎比诗文更便利得体。

政治家王安石于公事之余也有词作，风格与诗相通但似更为沉雄。其罢相以后退居金陵所作《桂枝香》便很为后人推重，杨湜《古今词话》说："金陵怀古，诸公调寄《桂枝香》者三十余家，独介甫为绝唱。"此词由登临观赏想到六朝故去，立意高远，体气刚健，化用前人诗句而不见雕镂痕迹，状景抒怀俱见锤炼之功。词明显是针对宋朝政治现实而发，因而对六朝相继覆亡深表惋叹，

实际上寓含着作者无穷的思虑。读王安石作品，皆具深刻的政治内涵，在《浪淘沙令》中，作者借伊尹、吕尚适逢商汤、周武而得以雄才大展，抒发明主重用贤臣而贤臣方可建功的哲理感叹。王安石的词真正摆脱了脂粉气，可谓是继范仲淹《渔家傲》之后的雄健之作。尽管诗庄词媚的传统界限犹存，但王安石却能以豪劲之笔抒诗之意兴却又不失词之风韵，可见大家之象。

词以婉约为宗，以抒情为主，有特定的要求。晏几道作为晏殊的儿子，追摹花间而又别具沉哀，可谓与其父歧路而同彰，时人并称“二晏”。晏几道虽出身名门，却一生仕途不达。据黄庭坚《小山集序》言其有四痴：“仕宦连蹇，而不能一傍贵人之门，是一痴也；论文自有体，不肯作一新进士语，又一痴也；费资千百万，家人饥寒，而面有孺子之色，此又一痴也；人百负之而不恨，己信人终不疑其欺己，此又一痴也。”晏几道天真耿直，清节独持，然学识超群，人品洁尚。在当时政局变化迭起的情境下，他既不趋旧也不攀新，因此陷入落拓不遇的困境，一生日趋窘困凄凉。由于身经盛衰荣辱，故其词多感伤惆怅之作，而晚年更多的是不满和愤怒，因而风格当然与其父迥异。

他作词，可谓尽承温庭筠、韦庄、李煜、冯延巳乃至其父影响，但由于生活道路坎坷而词调不免沉郁哀伤。他的词最大特点便是言情极“纯”而“痴”，出语自然清新，毫无雕琢藻绘，“秀气胜韵，得之天然”。其词多为五、七言小令，仍以歌舞酒筵、男女爱情、四时景物为内容，但却充满了幽愤和悲凉。他无限眷怀着过去的繁华、恋人的温情、



海棠蛱蝶图

青春的盛景，把这一切哀婉地倾诉着，凄楚感人。他在词中多写梦，如《鹧鸪



秋林放犊图

天》（小令尊前见玉箫）、《蝶恋花》（梦入江南烟水路）、《临江仙》（梦后楼台高锁）都是名篇，表现好事难再、愁情缱绻之心绪。其词以“泪墨”写“鬼语”，多以对比手法写相聚欢宴与别后凄清，将真与幻相关映衬，把复杂的心理感触与变化表达得细腻传神，因而与其父雍容闲雅决然不同，却是以清秀凄凉胜出。与柳永相比，晏几道没有那么

俚俗与浅露，而是透露出很高的学养和很纯的情感，因此清丽的词句蕴涵着彻骨的忧伤。由此亦可看出填词艺术的进步，经过作家的努力，词成为最适宜于表现情感生活的一种形式。



苏轼像

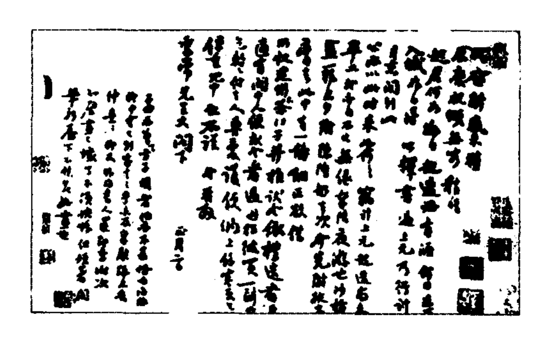
真正把词推向高峰并开豪放境界又奠立地位的，是宋代著名的文学大家苏轼。从《东坡乐府》所收300余篇看，其词在题材内容、表现方法、语言运用、风格特色等各个方面都有新突破。词在他的笔下，冲决了“艳科”的藩篱，开创出“倾荡磊落，如诗，如文，如天地奇观”的壮观局面。

苏轼写词，把笔触指向广阔的社会生活，举凡怀古、感旧、记游、说理等等，皆能以词来表达。他打破了“诗庄词媚”的观念，亦将文章笔法带入词中，一切皆由胸中溢出而全冲破束缚。如其抒发爱国情怀的《江城子》（密州出猎），将出猎与请战结合起来，慷慨豪健。其抒发兄弟情谊的《水调歌头》（明月几时有），将对宇宙的奇想与对人生的情思构成空灵清幽的意境。其《念奴娇》（赤壁怀古）则大笔挥洒，将览物之情、怀古之思和身世之感糅合在一起，雄放而悲凉。其写农村风光的一组《浣溪沙》，朴素清新，饶有情味，将田园风光与生活画面展示得多姿多彩。其以议论笔法直抒政治抱负和人生理想如《沁园春》（孤馆灯青）：“有笔头千字，胸中万卷。致君尧舜，此事何难。”其以象征笔法婉抒隐恨与孤独如《卜算子》：“惊起却回头，有恨无人省。拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙州冷。”总之，苏轼词几乎“无意不可入，无事不可言”，“一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度；使人登高望远，举首高歌”。他以豪健的词风力矫柳永的轻软，他的词须关西大汉手持铜琵琶、铁绰板演唱，其大胆的夸张、丰富的想像、淋漓的笔墨造成阔大的意境和恢宏的气象，堪称超群盖世，横放杰出。但其也不乏婉约之作，而此类作品却于深婉简约中别具幽奇。如《水龙吟》（次韵章质夫杨花词），将轻飘的柳絮与深情的女子寓合，把满腔愁绪表现得幽怨缠绵，淋漓尽致。《江城子》（十年生死两茫茫）将对亡妻的悼念直言无隐地倾诉，给人肝肠寸断之感。苏轼还有些词写得特别清峻旷逸，充满了对人生的反思和对苦痛的超脱。如《定风波》：“莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马，谁怕？一蓑烟雨任平生。”如《行香子》：“重重似画，曲曲如屏。算当年，虚老严陵。君臣一梦，今古虚名。但远山长，云山乱，晓山青。”将自然风光与志操怀抱关合，苍苍泱泱，儒道尽释。

苏轼的各类词作充分体现出大家风度，在词律和语言方面也不受束缚、横放恣肆。在《东坡乐府》中，有不少词打破了词牌的固定格式，以致为人所讥。

实际上苏轼并非不讲音律，而实为"但豪放，不喜剪裁以就声律耳"！苏轼词以豪放者为多，不少慷慨之作并不完全和律，但由于风骨内充感情激荡，也就特别为人称赏而传唱不衰。陈廷焯《白雨斋词话》说："东坡之词，纯以情胜，情之至者词亦至，只是情得其正，不似耆卿之喁喁私情耳。"他使词摆脱了对音乐的附庸地位，同时在语言方面也一扫花间词人的脂粉与柳永词作的俚俗。苏轼词清雄韶秀，简洁畅达，多方吸收古人诗句入词，偶尔也用当时口语，经史子传，杂家小说，无不摭语，恰到好处，因而给人包罗万象又得其精髓之感，使人从香软绮丽字句中突然看到一个桀骜不驯的意象。正如黄庭坚在《山谷题跋》中言："语意高妙，似非吃烟火食人语。非胸中有数万卷书，笔下无一点俗气，孰能至此！"其学养与真率将词推向一种极致，却毫不迂腐苟且蝇营。实际上，苏轼继范仲淹、王安石之后更加恢宏，他将自由挥洒的写作态度与变化莫测的篇章结构浑融一体，使词真正成为独立的体格并开豪放流派之先风，从而与诗文革新运动相映照，以其人格和文品成为一个时代的典范并给后人以深刻的影响。

苏轼作为北宋文坛领袖奖掖和团结了一批作家，如苏门四学士黄庭坚、秦观、晁补之、张耒。他们也都各有词作并出笔不凡，成为风流一时的名家。黄庭坚继承了苏轼词风更以超轶绝俗为高标，并将其诗歌主张如"脱胎换骨"、"点铁成金"融入词中，这就使其词形成或高旷飘逸、或俚俗狂放、或典雅优美的意境，如《水调歌头》（瑶草一何碧）、《清平乐》（春归何处）等。晁补之的词作也脱去了传统词家"宛转绵丽"的蹊径，慷慨磊落，豁达疏野，自有一股豪气，如《摸鱼儿》（东皋寓居）。张耒工诗善文，名重一时，倚声制曲，非其所长，但偶有词作亦不乏佳妙，如《风流子》（木叶亭皋下）写思念妻子凄婉动人。秦观于四人中作词最为出色，但主体风格却是忧郁凄伤，音律和美。



新岁展庆帖　苏轼著

秦观少年时期曾客游多处，在与歌女的交往中曾写过不少词。这些词在男女之恋的描写中寄托着身世之感，在情调上与意境上与柳永相近然更俊逸。如《满庭芳》（山抹微云），此词将事、情、景三者融会一气，用字、用韵、用律极为讲究，"将身世之感，打并入艳情"，取得极佳效果。秦观的《鹊桥仙》（纤云弄巧）也很有名，用牛郎织女相会鹊桥的传说，抒发着人间男女不得私会的苦痛。秦观后由苏轼推荐入朝为官，但新党执政后受苏轼牵连又遭贬逐。政治上的打击迫害使其感到绝望，因而情调更加凄苦哀伤。《踏莎行》（雾失楼台）将孤寂幽愤写得凄迷绵邈，把敏锐的感受痛楚地寓含在清寒的意象中。《千秋岁》曰："日边清梦断，镜里朱颜改。春去也，飞红万点愁如海。"他写春，写梦，写愁，写醉，一切发自内心又一


侍女立像

切合乎音律，由前期的纤弱转入后期的沉郁，可谓婉约尽致。秦观有些小令也景致清丽，如《浣溪沙》:“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁，宝帘闲挂小银钩。”他还有少数作品作悲壮豪放语，如《望海潮》:“最好挥毫万字，一饮拼千钟。”《宋六十一名家词例言》说：“他人之词，词才也；少游，词心也，得之于内，不可以传。”《避暑录话》说：“秦观少游亦善为乐府，语工而入律，知乐者谓之作家歌。”秦观的豪放一度为苏轼所赏，然其柔弱的个性与艺术的天分使其成为后人共认的婉约大家。沈雄《古今词话》说：“子瞻词胜乎情，耆卿情胜乎词，辞情相称者，唯少游一人耳。”王国维《人间词话》说：“词之雅郑，在神不在貌。永叔、少游虽作艳语，终有品格。”秦观词情辞并茂，协音和律，对后世影响较大。

苏轼稍后较有创新的词人是贺铸(1052~1125年)，他少时仗才使气，耿介豪侠，入仕后喜论时事，傲视权贵，


秦观像

故一生不得美官，沉居下僚。他的词内容丰富，风格多样。张耒《〈东山词〉序》说：“夫其盛丽如游金、张之堂，而妖冶如揽嫱、施之袂，幽洁如屈、宋，悲壮如苏、李，览者自知之。”其《鹧鸪天》悼念亡妻：“梧桐半死清霜后，头白鸳鸯失伴飞”，将挚情苦思表达得哀婉凄绝，与苏轼《江城子》悼亡作并传不朽。其组词《古捣练子》用民间语写关山情，以思妇之口忧边塞之事，在宋词中可谓罕见。如“砧面莹，杵声齐，捣就征衣泪墨题。寄到玉关应万里，戍人犹在玉关西。”于哀婉中对宋朝边事给予讽谴，于民歌中给予辞采情调的升华。其《将进酒》（城下路）咏史抒怀，慷慨激烈，嘲讽追名求利的小人，铺排物是人非的景象，诉说超脱世俗的道理，无不义愤填膺而矫健从容。其《六州歌头》（少年侠气）充满爱国豪情，在对边事的忧叹中不免悲愤万端。全篇笔力雄拔，神采飞扬，不为声律所缚，反以声律彰显，激越的感情与跳荡的旋律结合，因而在苏轼不屑格律与周邦彦格律精严之间。其最为传诵的还是《青玉案》（凌波不过横塘路），将爱情

的失意与仕途的不遇联系起来，情辞哀婉。特别是结句的比喻："试问闲愁都几许？一川烟草，满城飞絮，梅子黄时雨。"连用三个比喻，写出闲愁的广漠无际、纷繁缭乱与绵延迷蒙。贺铸作词吸收唐人歌行情调，其豪放继苏轼而开辛弃疾，他与秦观、周邦彦是同时代人，因而亦注意到婉约与格律的本色。

北宋后期徽宗崇宁四年（1105 年）设立大晟府，这是国家最高的音乐机构，任用了一批精通词乐者，周邦彦（1056~1121 年）便是其中影响最大的一个。周邦彦少年时代落拓不羁，喜好声色。在太学读书时，因献《汴都赋》被神宗升为太学正。徽宗时提举大晟府，负责审音订乐。因其早年与柳永生活经历相似，因而作品中有不少写男女情爱、羁旅行愁。又因他词律工巧，用语清新，所以又有人将他与秦观并称。

他精通音律，制调甚多，对宋代词乐贡献很大。词本应按曲填写，适声演唱，自宋以来不断创新而成气象，但并非严格讲究乐律和艺术手法。周邦彦提举大晟府期间，凭借他掌管朝廷音乐的地位和个人的音乐才能，总结一代词乐而崭露个人风貌，成为北宋词的"集大成者"而又"自成一家"。尤其是他继柳永、苏轼、秦观之后，将长调慢词益求精雅，各种艺术手法得以推进，使得词律严整，音调丰富。他特别在整理古调的同时，创制了许多典雅婉转的新调。张炎说："美成诸人又复增衍慢、曲、引、近，或移宫换羽，为三犯四犯之曲，按月律为之，其曲遂繁。"周邦彦作词情调婉约而格律精严，被讥为尽管富艳精工但意趣不够高远。王国维在《人间词话》中也说："创调之才多，创意之才少。"

其词多为长篇，《瑞龙吟》（章台路）对比今之惆怅与昔之游乐，抒发了词人旧地重游时的伤离意绪。全词辞句雕琢得富丽精巧，化用诗词典故自然妥贴，格律和音韵的运用也和谐雅致。意境可谓缠绵而空灵，但给人气格不高之感。周邦彦这类词不少，有些写得倒也清切。如《风流子》（新绿小池塘）、《渡江云》（晴岚低楚甸）、《解连环》（怨怀无托）、《满庭芳》（风老莺雏）等等，无论写景抒情，都能刻画入微，而章法变化多端，笔力形容尽致，达到"结构精奇，金针度尽"之境界。周邦彦也有些沉郁顿挫之作。如《六丑》（正单衣试酒）叹花惜春，全词140 字，写得浑厚典雅，奇情四溢。自创新调《兰陵王》（柳荫直）写尽离别之意绪，华词雅律抒旧恨新愁，情景浑融而意趣深厚。

周邦彦以其优雅、曼妙、伤感的作品风靡了北宋末年词坛，这同当时繁华已极腐朽已极的社会是一致的。周邦彦作为一个与世浮沉的俗人、才华横溢的



霜条寒雏图

歌者，使婉约风格和格律形式完美构织，成为集北宋之成开南宋之新的一代名家。其词调法度为后人创作规范，其言词珠鲜玉艳、淡远清妍亦给后人以启发，其构思曲折、铺叙尽妙、前后照应的章法手段也为后人所吸取。陈廷焯《白雨斋词话》说："词至美成，乃有大宗，前收苏、秦之终，后开姜、史之始。自有词人以来，不得不推为巨擘，后之为词者，亦难出其范围。"在他之后，词坛格律派出现，注重形式的风气大盛。尽管对周词的气格后人评说多有异词，但作为那个时代的精神产物却在艺术本体的研究上推进了一步。

凄楚悲愤

靖康之难发生后，赵构建立南宋政权。金兵继续南侵，南宋朝廷抵挡不住，只得向金纳币称臣，偏安于江南半壁江山。随着民族矛盾的迅速上升和朝政内部和战争论的出现，南宋词风很快发生了巨大的变化。许多作家在国家覆亡的变故下过着颠沛流离的生活，强烈的爱国思想使他们改变了以往浮艳典丽的调子。他们冲破了大晟乐府讲究格律的形式风气，创造出许多或哀凉或激愤的词篇。爱国主义此时成为词坛的主旋律，从李清照到辛弃疾形成一道由婉约到豪放的风景线。

李清照（1084～1155年?）资质聪慧，多才多艺。诗、文、词俱佳，还工书、善画兼通音乐。她与赵明诚结婚后，度过一段文雅而幸福的生活。但靖康之难给她带来巨大的伤痛，在国破家亡夫死的沉重打击下度过了孤苦凄凉的晚年。她的文化修养很高，词的成就超过了诗文。她的《词论》作为宋代第一篇系统的论词专作，在总结词的发展过程时明确提出了"词别是一家"的观点。她在创作中也注意诗、词的区别，但南渡后的生活境遇却使她的词风发生了很大的变化。她突破了自己早期典丽华美的风格，形成了浅俗清新的"易安体"。

从她的早期作品看，如《如梦令》（常记溪亭日暮）、《如梦令》（昨夜雨疏风骤）、《点绛唇》（蹴罢秋千）、《一剪梅》（红藕香残玉簟秋）、《醉花阴》（薄雾浓云愁永昼）等，都是反映闺秀的欢愉生活、青春的美好眷恋和思夫的愁苦情态的。这些词表现出女词人的细腻感受、纯真情怀和语言才华，或如实描写，或比兴关合，或即景抒情，或借物咏怀，都语新意隽，委婉动人。使人仿佛看到天真的少女、轻微的抒叹、刻骨的相思。李清照南渡后所作词篇，由于经久而深切地承受了时代的巨变、生活的坎坷和精神的磨难，因而所抒发的忧愁烦恼已超出闺阁庭院的狭小范围而融入了家国覆没之恨，所以也就具有更为高深的境界和更为宽广的意味。《菩萨蛮》："故乡何处是？忘了除非醉。"《武陵春》："物是人非事事休，欲语泪先流。"皆感愤悲泣之作，直刺人心。其《声声慢》押韵由平声改为入声，并屡用叠字和双声字，变舒缓为急促，变哀婉为凄丽，以刻画冷清的环境来烘托悲切的心情，以层层铺叙的手法件件委婉道来，这种浅俗贴切的语言与北宋末年的华贵典雅形成鲜明的对照，同时意境也大相径庭。南渡后无论是春花秋月，还是莺歌燕舞，在李清照眼中都非心悦神怡之物，而成为乡思之愁、流落之苦、时局之忧的媒介。黄花败落，梧桐凋零，这些物象用浅俗之语发出而不加雕饰，的确令人别有一番滋味在心头。其《永

遇乐》（落日熔金）通过元宵对比，抚今追昔，抒发了饱经忧患的苦楚与自甘寂寞的情绪，透露出对南宋朝廷偏安的不满和对故国难以忘怀的牵念。此词凝重深沉，含蓄蕴藉，使人仿佛看到昔日的繁华和今日的落魄，突现出平淡中见工致的语言风格。

李清照词是婉约派的一个高峰，借鉴了李煜、柳永、秦观等人的艺术经验而又有独创。她善于白描，多用赋体，长于铺叙。抒情曲折，比兴生动，讲究含蓄。语言锤炼不见痕迹，发语浅俗又自然精警。李清照词洗尽铅华而见凄清本色，同时代词人亦充满慨叹而绝少艳语，可谓一时气象。

与孤弱女词人李清照的凄婉哀绝不同，许多爱国志士健笔写下悲凉慷慨的词章。他们一改北宋末年的柔弱词风，在抗敌御侮的热潮中抒发报国理想。如张元干于南渡前专好酒畔花前、流连香软，靖康后幡然醒悟、豪迈悲壮。其词



人物故事

或抚事感时，忧国伤民，如《石州慢》（己酉秋吴兴舟中作）；或叹今追昔，壮志遗恨，如《水调歌头》（追和）。其最为著名的是两首《贺新郎》，一首是寄李纲，一首是赠胡铨，二人皆为坚定的抗战志士。张元干在词中一发胸中积郁的忠愤不平之气，在寄李纲之作中热诚地希望被秦桧打击的李纲为抗金事业再建功勋，在赠胡铨之作中不顾个人安危坚决支持要求斩杀秦桧的朋友。此二首先后辉映的姊妹篇，写得雄健豪放，沉郁顿挫，《四库全书提要》言其“慷慨悲凉，数百年后，尚想其抑塞磊落之气”。张元干直接以词作武器参加现实政治斗争，为南宋爱国词风的形成首标高帜。

张孝祥（1132～1169年）高宗时状元及第，曾因忤逆秦桧被诬陷下狱。后曾任建康留守军官，为政简易清廉。其词效法苏轼，风格多样。有的峻拔雄奇，有的沉郁悲壮，有的清丽飘逸。其《念奴娇》（过洞庭）描写洞庭湖博大宽阔、清明澄澈的秀远景色，寄寓了作者光明磊落、冰雪肝胆般的情怀。其《六州歌头》（长淮望断）更是激荡着爱国之情、忠义之气，上阕将沦陷区的凄凉景象和敌人的骄横跋扈展现出来，下阕则对中原人民的艰难处境深表同情，并抨击当权者的忍辱求和，感叹自己报国无门。“淋漓痛快，笔饱墨酣，读之令人起舞。”张孝祥还曾以激动的心情作《水调歌头》（和庞佑父），记叙闻说抗金斗争胜利的感奋。他也有《浣溪沙》（洞庭）摹景融情，表现清隽自然之趣。张孝祥和张元干都是上承苏轼下启辛弃疾的词人，当民族危机紧迫之时，他们都唱出了一首首激昂慷慨的歌；但形势较为稳定之时，他们往往在园林、山水中寄寓着对生活的热爱。

南宋前期还有一些爱国词人，如李纲、赵鼎、岳飞等，他们的词作也多充满豪放之气。也有一些凄婉之作，如朱敦儒、吕本中、陈与义等表达着忧世伤时的消沉情绪。两宋之交词风大转，徽宗时的奢华粉饰为高宗时的救亡图存所取代，词的内容由个人身世的慨叹变为对民族命运的关切，在艺术表现方面更趋成熟更为丰富。

继之而后，虽然逐渐形成宋、金对峙局面，统治者安于割地求和、纳币称臣的地位，但是仍有不少爱国志士不满现状、企图恢复。于是以辛弃疾为代表形成一个声势很大的爱国词派，他们以笔抒发壮志、抨击现实、表达忧愤。辛弃疾（1140～1207年），字幼安，号稼轩，历城（今山东济南）人。他在沦陷区出生长大，青年时期组织队伍参加耿



白地褐花三足炉

京起义。后耿京被叛徒张安国杀害，辛弃疾带50人骑马驰入金营捕获张安国，随之带所部渡江南下归依朝廷。此后他辗转多处任地方官职，始终为北伐统一出谋献策。但在朝廷投降妥协路线压制下一直不被重用，反而在42岁时遭弹劾被罢官。此后又被多次起用多次贬谪，仕途坎坷不平，最终老病而死。他由北入南的身份使其一直感到孤危，他为整顿地方经济打击豪绅富户却遭到报复，他一生坚持抗金却空怀报国壮志。但他一刻也没有忘怀分裂的祖国，因而在他的词中最多的篇幅都是写爱国内容。

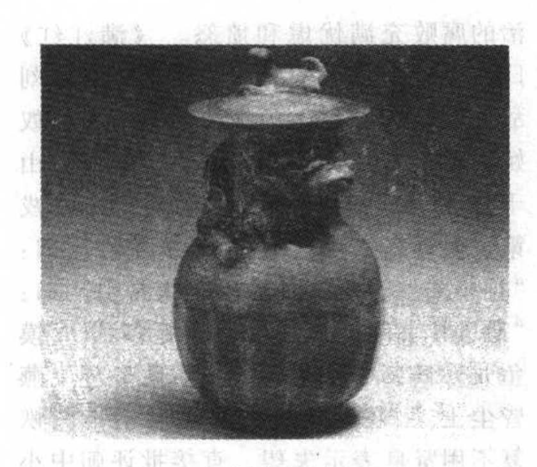
辛词现存620余首，在两宋词坛居于首位。他的词题材广泛、内容丰富，是继苏轼之后又一豪放景观。在他的词中，抒发统一祖国的雄心壮志时充满豪健情调。如《鹧鸪天》："壮岁旌旗拥万夫，锦檐突骑渡江初"，回忆自己青年起义与南渡归宋之事，令人遥想英气勃发的抗金将领风采。《破阵子》（为陈同甫赋壮词以寄之）是作者闲居江西时寄赠好友陈亮的，词中勾画出"沙场秋点兵"的壮观场面和抒发出"可怜白发生"的悲愤心情，梦想与现实对比，越发显出词人爱国精神的可贵。作者40岁时作《木兰花慢》（席上送张仲固帅兴元）、50岁时作《水龙吟》（过南剑双溪楼），也都是词人的慷慨之作。在京口北固亭所写两首词是作者晚年知镇江时的名篇，当时韩侂胄起用辛弃疾准备抗金北伐。作者由此想起历史上的人物孙仲谋，既有对自己青春流逝的慨叹又有对自己老当益壮的期许。如《永遇乐》开首："千古江山，英雄无觅，孙仲谋处。"结尾："凭谁问，廉颇老矣，尚能饭否？"词中连用几个典故，寄意遥深，充分展示出作者的豪情与担忧。《南乡子》："何处望神州，满眼风光北固楼。千古兴亡多少事？悠悠，不尽长江滚滚流。年少万兜鍪，坐断东南战未休。天下英雄谁敌手？曹刘，生子当如孙仲谋。"也是借孙权咏个人心事，并感叹朝中无名将。

辛弃疾词中最令人感叹的还是那些英雄没落的悲慨，他把满腔热情化成万

般怅恨激愤地倾诉着。《水龙吟》（甲辰岁寿韩南涧尚书）曰："渡江天马南来，几人真是经纶手?"《念奴娇》（登建康赏心亭，呈史留守致道）曰："我来吊古，上危楼赢得闲愁千斛。虎踞龙蟠何处是？只有兴亡满目。"《贺新郎》（同甫见和，再用前韵答之）曰："我最怜君中宵舞，道男儿到死心如铁。看试手，补天裂。"《贺新郎》（别茂嘉十二弟）曰："啼鸟还知如许恨，料不啼清泪长啼血。谁共我，醉明月。"这些送别词皆不言儿女情事，全以国家大业为重，因而其愁苦益发显得沉郁苍凉。《水龙吟》（登建康赏心亭）更是悲愤之极："楚天千里清秋，水随天去秋无际。遥岑远目，献愁供恨，玉簪螺髻。落日楼头，断鸿声里，江南游子。把吴钩看了，栏干拍遍，无人会，登临意。"词人满眼愁恨，万般心伤，空怀一腔报国情，壮志化成孤愤意，于是便有"青山遮不住，毕竟东流去"的坚定信念及博大忧伤，便有"蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处"的美好和孤凉。词人于悲愤中对朝廷的投降政策十分不满，对现实政治的腐败充满忧虑和愤怒。《满江红》曰："吴楚地，东南坼；英雄事，曹刘敌。被西风吹尽，了无尘迹。"《念奴娇》曰："旧恨春江流不尽，新恨云山千叠。"《鹧鸪天》曰："却将万字平戎策，换得东家种树书。"《水龙吟》曰："神州陆沉，几曾回首?"《太常引》曰："斫去桂婆娑，人道是清光更多。"《摸鱼儿》曰："君莫舞，君不见玉环飞燕皆尘土。"辛弃疾这类词对君主不图恢复不用贤良表示失望，直接批评朝中小人当道蒙蔽君主，或借古喻今，或直言疾刺，与自己壮志未酬反遭贬谪紧密相关，因而于词中更能看到辛弃疾的批判精神。

稼轩长短句

辛弃疾中年以后被闲置不用，因而时常在田园、山水中寻求乐趣排遣忧愁，但每每徘徊、登临时又不免想起国事，于是便在寄情自然时往往抒发着浩叹。在他笔下有生动的日常生活和清新的农家气息，如《清平乐》（村居）："茅檐低小，溪上青青草。醉里吴音相媚好，白发谁家翁媪。大儿锄豆溪东，中儿正织鸡笼。最是小儿无赖，溪头卧剥莲蓬。"他对山村美好的描写寄寓着古来文人达适的心境，但也暗寓着对政治斗争险恶的厌恶和退避。如《鹧鸪天》："山远近，路横斜，青旗沽酒有人家。城中桃李愁风雨，春在溪头荠菜花。"作者归田是不情愿也很矛盾的，因而在登山临水时也就不免啸傲寄兴。如罢官途中所作《水龙吟》："千古兴亡，百年悲笑，一时登览。"如闲居家中所作《贺新郎》："甚矣吾衰矣！怅平生，交游零落，只今余几？白发空垂三千丈，一笑人间万事。问何物，能令公喜？我见青山多妩媚，料青山见我应如是。情


堆塑蟠龙盖瓶

与貌，略相似。”

总之，辛词创造的意境形象飞动、气势壮阔，很少粉泪罗衣的脉脉细语，也没有愁云衰柳的幽幽叹息，大多是长空浮云，远山阔水，东南佳气，西北神州。一切景观充满动态融入激情，作者的豪放使画面也洋溢着勃勃生气。他将叙事、写景、抒情熔为一炉，刚烈沉郁与柳永的委婉凄切决然不同。他多用直抒胸臆的赋笔，如写意画任情挥洒，简洁雄放，而不似柳永婉曲深致，缠绵缱绻，细腻铺叙。他还借用诗文手法多用典故，大发议论，以才学识见入词。这就使叙事、抒情、议论紧密融合，浑然一体。其词语言也风格多样，或点化前人诗句，或采用民间俗语，或提炼经史典籍。并以散文句法入词，又善用虚词助气，且不违反声韵格律，故呈现出汪洋恣肆又警策精当且自然通达的特点。说辛词豪放固然不错，但其也有十分婉约的一面，然贯通其总体精神的是悲壮沉郁。他汲取各家之长，尤其是发扬了苏轼词风，在反映时代精神和进行艺术创作方面达到更高境界，使词体打破了传统观念并获得空前解放。

与辛弃疾同时或稍后的著名词人还有陈亮（1143～1194年）、刘过（1154～1206年）、刘克庄（1187～1269年）、刘辰翁（1232～1297年）等，他们与辛弃疾一起形成了一个声势浩大的爱国词派。陈亮性格刚强，才气超迈。坚决反对和议，屡陈抗战大计，却遭打击报复，一生坎坷磨难。他是南宋著名的政论家，词也写得豪放雄健。如三首《贺新郎》，分别为寄、酬、怀辛幼安，都写得如狂涛悬瀑，奔腾不已。三首结句分别是“龙共虎，应声裂”，“淝水破，关东裂”，“壮士泪，肝胆裂”，令人豪情万端，肝肠寸断。刘过一生期建功业，但屡遭不顺。未跻仕途，流落江湖。虽为诗人，亦工作词。其词风奔放而苍凉，如《六州歌头》（题岳鄂王庙）：“中兴诸将，谁是万人英？身草莽，人虽死，气填膺，尚如生。年少起河朔，弓两石剑三尺，定襄汉，开虢洛，洗洞庭。北望帝京，狡兔依然在，良犬先烹。过旧时营垒，荆鄂有遗民，忆故将军，泪如倾。”歌咏岳飞功绩，充满了赞叹与感伤。刘克庄为官敢于抨击时政，因而一生接连遭受贬谪。其词或粗犷雄放，或激愤悲慨，多感叹中原不能恢复，朝廷没有平戎良策。其《沁园春》（答九华叶贤良）：“当年目视云霄，谁信道凄凉今折腰。怅燕然未勒，南归草草，长安不见，北望迢迢。老去胸中，有些磊块，歌罢犹须著酒浇。休休也，但帽边鬓改，镜里颜凋。”刘辰翁反对奸佞，主持正义。宋亡后流浪多年，隐居不仕。其早年词多流连光景，清新雅致。宋亡后多描写故国之思，凄凉哀婉。如《柳梢青》：“那堪独坐青灯。想故国，高台月明。辇下风光，山中岁月，海上心情。”

《兰陵王》（丙子送春）："春去，尚来否？正江令恨别，庾信愁赋。苏堤尽日风和雨，叹神游故国，花记前度。人生流落，顾孺子，共夜语。"刘辰翁词描写历史浩劫后的凄凉景象和沉痛心情，已失去了抗金的豪壮胸怀而变为沦亡的低婉追思。辛派词人充满对国事的关心，在宋、金对峙中始终不忘统一大业，用词抒发爱国激情鼓舞人民斗志。但到了南宋后期，这种豪壮之声逐渐低弱下去而变得凄婉，一批词人讲求格律并使之成为词坛主流。

清空峻朗

词从民间走向宫廷就由质朴趋向精雅，在文人手中成为最能代表宋代文学的艺术样式。它由小令铺衍开来形成纷繁多姿的洋洋大观，几乎可以容纳所有生活内容并给予艺术的再现。在此过程中，人们不断探究其本身的内在规律，试图寻找最佳的程式玩味其最美的表现。在北宋词人的努力下，至周邦彦更注意词与曲的协和，形成精工谨严的格律要求。南渡后，抗金救亡的爱国内容成为词坛主旋律，因而在艺术形式上不免打破了格律框范。到南宋后期，由于形势相对稳定，国内经济有所发展，词人们于是重提格律，转向对艺术本体的精心钻研。

姜夔（1155～1221年），字尧章，号白石道人。他曾数次应考，均落第。因精音律，工书法，诗、词、文造诣皆高，故为文友看重。他先后与范成大、陆游、辛弃疾、叶适、朱熹等往来唱和，这些著名人物皆看重姜夔的才学与气节。陈郁《藏一话腴》说："白石道人气貌若不胜衣，而笔力足以扛百斛之鼎。家无立锥，而一饮未尝无食客。图史翰墨之藏，汗牛充栋。襟期洒落，如晋宋间人。"姜夔作为一个飘泊江湖的清雅高士，其词作《白石道人歌曲》最为著名，至今仍是研究宋词格律的珍贵资料。尽管宋词当时传唱天下，但遗憾的是曲谱早已散佚殆尽。这或许与中国文化的特点有关，即特别注意思想内容的涵蕴而比较忽视外在表现的形式。据说《乐经》本初便是《诗经》的曲谱，然《诗经》传世久远，《乐经》却荡然无存。宋词今存不少，但曲谱鲜见，惟在《白石道人歌曲》中有所孑遗。《歌曲》中曲谱今已很难认读，杨荫浏先生曾予以解译。《歌曲》中有姜夔记录的古曲、今曲等，还有14首自度曲，使后人可领略宋曲风貌。

姜夔词中收录最早的词是《扬州慢》，词中写经历战乱后扬州的萧条、空阔、冷清、荒芜，以对比手法抒发出无限凄凉的哀感，如"杜郎俊赏，算而今，重到须惊。纵豆蔻词工，青楼梦好，难赋深情。二十四桥仍在，波心荡，冷月无声。念桥边红药，年年知为谁生。"姜夔写男女恋情及离愁别绪也意味深长，笔调不俗。如《鹧鸪天》："春未绿，鬓先丝，人间别久不成悲。谁教岁岁红莲夜，两处沉吟各自知。"《踏莎行》："别后书辞，别时针线，离魂暗逐郎行远。淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管。"姜夔还特爱以咏梅、荷等寄托高风逸韵。如《暗香》、《疏影》巧妙地运用一些与梅有关的历史掌故，并参酌或凝缩一些著名作品的佳句，从不同角度来写梅花特色，将往日的回忆与今日的感喟紧密结合对比，一片雅士情怀。《念奴娇》写荷花以寄怀人之思，也有出污泥而不染之情调。姜夔词，刘熙载《艺概》说

"幽韵冷香"；戈载《七家词选》说"清气盘空"；亦有贬之"看是高格响调，不耐人寻思"；"惜不于意境上用力，故觉无言外之味，弦外之音"。前人多以"清空"概括姜夔词风格，主要指姜夔词格调高远，意境超俗，文笔峻洁，词调潇洒。其骚雅峭拔既不同于周邦彦的绵邈，亦救辛派末流的浮躁，以瘦句硬语矫温婉媚软，以清音雅调正豪阔粗疏。姜夔在人们心目中如闲云野鹤，给人更多"岑寂"和"清苦"的回味。



松涧山禽图

在格律派词人中，史达祖一生际遇坎坷。他屡试不第，生活清贫，多为幕僚，力主抗金。他曾受太师韩侂胄赏识，但北伐失败后他也因受牵连而遭流放。他的词多咏物写景以寄离情别绪，也有的抒发家国之恨与身世之感，笔调新巧，刻画细腻，声韵圆转，字琢句炼，更似承续周邦彦风格。如《绮罗香》（咏春雨）："做冷欺花，将烟困柳，千里偷催春暮。"将春雨拟人化描写，奇思妙想摹写入神。《八归》写愁苦凄凉的心境："秋江带雨，寒沙萦水，人瞰画阁愁独。烟蓑散响惊诗思，还被乱鸥飞去，秀句难续。"于清冷的画面中，使人看到词人的愁苦孤独。

吴文英一生亦多任幕僚，以布衣出入于权贵之门，来往于苏杭一带。其词风富丽典雅，雕琢堆砌，有《梦窗词》传世。据沈义父《乐府指迷》说，吴文英作词"音律欲其协"，"下字欲其雅"，"用字不可太露"，"发意不可太高"。《四库全书总目提要》说："梦窗天分不及周邦彦，而研练之功过之。"他能自度曲，讲究音律，作有三首词中最长调《莺啼序》，且组织缜密，运意遥深。如其中开首一段："残寒正欺病酒，掩沉香绣户。燕来晚，飞入西城，似说春事迟暮。画船载，清明过却，晴烟冉冉吴宫树。念羁情，游荡随风，化为轻絮。"陈廷焯《白雨斋词话》中评《莺啼序》说："全章精粹，空绝千古。"其词奇幻跳跃又构思精严，含蓄委婉又合音协律，因而颇具特色，成为格律范例。

周密善书画音律，入元不仕。其词远祖周邦彦，近法姜夔，风格清雅秀润，有《草窗词》传世，与吴文英并称"二窗"。其词前后期有别，前期如《曲游春》写临安士人豪华游览一片莺歌燕舞，后期如《一萼红》写登蓬莱阁有感满腔旧恨家愁。王沂孙宋亡入元后，词多咏物，寄托遥深，哀婉隐晦。如《水龙吟》（落叶）、《绮罗香》（红叶）、《齐天乐》（萤）、《齐天乐》（蝉）等。咏萤曰："碧痕初化池塘草，荧荧野光相趁。"咏蝉曰："一襟余悔宫魂断，年年翠阴庭树。"尽寓无穷寒凉，一抒家国遥思。蒋捷宋亡后隐居，抱节以终。有《竹山词》传世，与周密、王沂孙、张炎并称"宋末四大家"。蒋捷词风格

以悲慨清峻、萧寥疏爽为主，多承苏、辛而兼有众长，被刘熙载《艺概》称为“长短句之长城”。其词抒发山河之痛深切峻至，如几首《贺新郎》或比兴，或白描，皆以往事成烟、佳景难追的孤冷迷茫的失落感和幻灭感为意。其《一剪梅》（舟过吴江）、《虞美人》（听雨）也皆为名篇，“流光容易把人抛，红了樱桃，绿了芭蕉”，“悲欢离合总无情，一任阶前，点滴到天明”，文字浅白而意蕴凄清、疏朗高卓。张炎是贵族后裔，宋亡前过着湖山清赏、诗酒啸傲的生活，临安破后则度过了一身清贫、四方飘流的终生。其词风承周邦彦、姜夔而来，兼其所长而无其所短，咏物抒情，名重当时，备写身世盛衰之感，往往苍凉凄楚。有词集《山中白云》及词学专著《词源》传世，为宋末集大成者。《甘州》曰：“载取白云归去，问谁留楚佩，弄影中州？折芦花赠远，零落一身秋。向寻常野桥流水，待招来不是旧沙鸥。空怀感，有斜阳处，却怕登楼。”《解连环》（孤雁）也曲折尽致地抒写了自己失去故国不愿归元的孤凄，其中“写不成书，只寄得相思一点”被元人誉为警句而广为传诵。

南宋词坛继承并发展了北宋词人进步的要素，无论是在内容、境界还是在章法、格律方面都更为丰富成熟，使词这一文学与音乐相结合的艺术样式达到新的高峰，从而使词绽放出夺目的光辉并给人留下永久的回味。

【元代词】

元词上承两宋余绪，虽难以继盛，但也出现了许多词人。元代词创作可分两个时期：第一时期包括出生于元代一统以前蒙古时期的词人的词作；第二时期包括出生于元一统后到元亡之前的词人的词作。

第一时期的词人，大体上包括由南宋入元的词人、由金入元的词人和在蒙古王朝统治下的北方词人三部分。这一时期的词人大多有亡国和战乱的经历，因此，他们的词中最有价值的部分是抒写怀念故国的《黍离》之悲的词作。



白朴像

南宋入元的词人，如赵孟頫、曹伯启、姚云文以及刘壎、陆文圭等人，他们的词作都表现了对故国的怀思，以及

赵孟頫书法

家破人亡的隐痛。由金入元的词人，如元好问、段克己、白朴等人，其词作大致属于“沧桑之叹”。而这一时期词作成就最高的词人当数元好问、赵孟頫、陆文圭等人。

元代第二时期的主要作家有虞集、王旭、张雨、张翥等。他们作品的主要内容是议论行藏出处和羡慕半隐半俗生活，对现实表达不满。其中最负盛名的词人是张翥，如他的《瑞龙吟》、《水龙吟》、《解连环》等，都具有意境含蓄、描写细腻的特点。

【明词】

词兴于唐，盛于宋，至明代已经衰微。明初词坛，刘基、杨基、高启等人，由元入明，在政治上遭受挫折，所作词都自成家数，各具特色。明代中叶以后，词风日下，杨慎、王世贞、汤显祖等人，多有词作，却不当行。到明末，社会发生变革，给词的创作带来一线生机。最有代表性的词作家是陈子龙、夏完淳以及屈大均、王夫之、金堡等人，使得明末词坛焕发光彩，不仅挽救词坛，也为清词中兴开了风气。


刘基像

三、散　　文

【散文】

先秦是中国古代散文形成和发展的一个重要时期。

中国散文史的时代上限应开始于殷商之世。殷商是一个神权统治的时代，当时的文化，主要作为神权统治工具而被巫祝所垄断。殷代的甲骨文多为王室占卜之记录，金文（彝器铭文）多为因接受赏赐而作纪念先人的祭器以示荣宠的记录。这些文字虽然简单质朴，但却是中国古代最早的散文形式。周人卜、筮并用，但多用蓍筮，记录占筮之事和结果的文字叫做**筮辞**。占筮者将所收集到的旧筮辞汇编成书，是为《周易》。《周易》与卜辞大同，多为只言片语。《周易》共有六十四卦，每卦分为六爻。卦有卦辞，爻有爻辞。有一部分卦爻之辞描写比较细腻，表情达意手法多样，较为生动、形象，代表了西周时期的写作水平。然而《周易》的内容零乱驳杂，多不成章，只能看作是中国古代散文形成期的作品。

真正标志着中国散文正式形成的是《尚书》。《尚书》是一部上古历史文献集，包括《虞书》、《夏书》、《商书》和《周书》。战国时总称为《书》，至汉代改称《尚书》。《尚书》约编定于战国时期，秦始皇焚书之后，多有残缺。《尚书》所录均为虞、夏、商、周各代的典、谟、训、诰、誓、命等文献。书中有以记言为主的，有以叙事为主的，体例并不统一；由于时代的差异，风格特色也有不同。如《商书》中的《盘庚》三篇，“恪谨天命”，靠天发令，简单，强硬，表现了殷商奴隶主专政盛世有恃无恐的特色；而《周书》中的几篇诰命之文，则多讲人事，长于说教，表现了西周统治者看到了庶民可畏而谦恭诚惧的特点。《尚书》一直被视为中国封建社会的政治哲学经典，在历史上影响极大。就散文而言，其文句虽佶屈聱牙，但文章结构已趋于完整，已注意到了命意谋篇的功夫，有些篇章比喻生动，富有感情色彩。《尚书》中的文学色彩为历代散文家所借鉴，而后世之诏策、檄移、章表、奏启、议对、书记等多种


春秋正義序
夫春秋者紀人君動作之務是左史所職
之書王者統三十而宅九有觀四時而治
萬物四時序則玉燭調於上三才協則寶
命昌於下故可以享國永年令聞長世然
則有為之務可不慎與國之大事在祀與

《左传》书影


玉带钩

文体即滥觞于此。

《尚书》之后，散文向着两个方面发展，即侧重于议论的诸子散文和侧重于记述的历史散文。

历史散文 主要指春秋战国时期史家记事的文章。这些著作有些是官方之史，有些则可能是私家著述。

《春秋》是现存的中国第一部编年简史，相传是孔子依鲁史而修订的。此书的主要思想倾向是尊王攘夷，维系世道，正名定分，惩恶劝善。文章简约而严密，其鲜明的褒贬倾向多通过一字一句来表示。《左传·成公十四年》有曰："《春秋》之称，微而显，志而晦，婉而成章，尽而不污，惩恶而劝善。"这些特点被后人称之为"微言大义"或"《春秋》笔法"。又因其文过于简括深隐，意义不易领会，故后来有"春秋三传"（即《春秋公羊传》、《春秋谷梁传》、《春秋左氏传》）为其进行解说和补充。

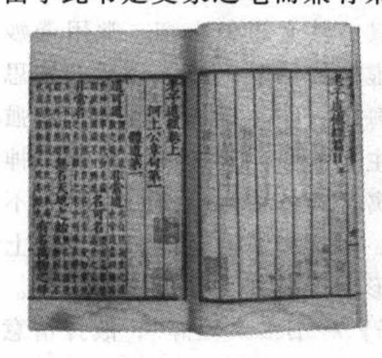
《国语》是中国第一部分国记事的国别体史书，此书非成于一时，也非出自一人之手，成书可能已入战国时期。全书 21 篇，载录了春秋时期周、鲁、齐、晋、郑、楚、吴、越八国贵族的政治活动，也有一些历史事件和传说故事。从散文艺术来看，《国语》偏重寓教训，以记言为主，不多记事，行文委婉，而又富于文采。少数详于记事的篇章情节曲折生动，人物形象突出。《国语》文章在体例和风格上也颇不一致。其文章对后世的影响颇多。

《左传》是《春秋左氏传》的简称，又名《左氏春秋》。它是中国第一部记事详细而完整的编年史书，此书广采当时文籍而成，其主要目的是为《春秋》一书作传。其思想倾向与《春秋》大体一致。《左传》在散文艺术方面取得了卓著的成就。从叙事方面看，它叙述完整、文笔严密、情节紧张动人，颇富故事性和戏剧性，如晋公子重耳出亡、赵盾谏晋灵公等。其叙事最突出的成就在于描写战争，如晋楚城濮之战、秦晋殽之战、齐晋鞍之战，晋楚鄢陵之战等，不仅将战争与政治密切联系起来，生动具体地写出战争进程中的各种动态，情节典型，描写逼真，而且善于揭示战争的前因后果和经验教训，使文章首尾完具，有条不紊。从记言方面看，它已从《尚书》的诰、命、训、誓之词发展成委婉动听的外交辞令。如烛之武退秦师、屈完对齐侯、吕相绝秦，以及子产的许


鲁侯鼎

多言论，均写得简而精，曲而近，委婉而有力，表现了极高的辩才。《左传》叙事之工，辞令之美，均达到了当时散文的最高成就。对后世散文发展影响深远，尤为唐宋以后之古文家所取法。

《战国策》是一部记载战国时事的史书。它原为战国末期至秦汉间人收集的一部史料汇编，西汉时刘向最后整理编次并定名。书中分国记事，突出反映了战国时代谋臣策士纵横捭阖的斗争及有关谋议。其思想十分庞杂，纵横家之外，儒、道、法各家亦杂而有之。在艺术表现上，《战国策》既长于记事，更长于记言，文辞绚烂，夸饰渲染，感情充沛。策士游说或双方辩论，均放言无惮，直言不讳，甚至是危言耸听。如苏秦说赵王、张仪说秦王等，均犀利透辟，周到细密。游士们说服水平不高的君相，不仅引譬设喻，而且多用寓言故事，大大增加了文字的生动性、形象性和说服力。《战国策》还塑造了一批具有鲜明个性的典型人物，如张仪、苏秦、荆轲等。由于此书是史家之笔而兼有策士之



《老子》书影

辞，故其记言记事，既可纵横驰骋，又可夸饰虚构，某些文章已初具独立成篇的人物传记的特征，这对后世的传记文学、传奇小说等均有很大影响。

此外，记录春秋时齐相晏婴言行的《晏子春秋》，虽系后人缀辑之书，亦有一定文采。此书详于记言，略于记事，而其中记述有关晏婴行事的传说故事，情节生动，形象鲜明，语言极有个性，颇富文学意味，对后世传记文学亦颇有影响。

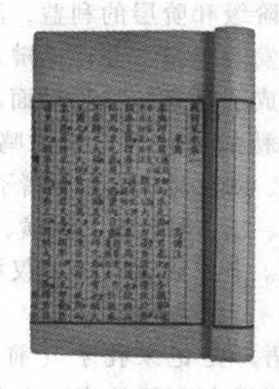
诸子散文　指先秦至汉初各派思想家的文章。从春秋末年起，中国进入封建制取代奴隶制的大变革时期，“士”这个特定阶层随之兴起和壮大。他们代表着不同阶级和阶层的利益，活跃于整个社会，发表主张，进行论辩，在思想文化界形成了百家争鸣的局面。诸子散文正是春秋战国时期百家争鸣的产物。汉代刘向、刘歆父子将先秦诸子分为儒、道、阴阳、法、名、墨、纵横、杂、农、小说十家。各家著述繁多，仅举其要者而述之。

《论语》是记录孔子（前551～前479）及其门人言行的书，由其弟子及孔门后学辑录而成，成书约在春秋战国之际。此书集中反映了孔子的政治思想、教育思想和其他学术思想，是儒家学派早期最具代表性的文章。《论语》是语录体散文，虽多为短章，但言简意赅，发人深省。其语言通达流畅，生动活泼，排比、对偶、叠句、语气词的错落使用，感情色彩浓郁而富于变化，形成一种雍容和顺、迂徐含蓄的风格。有些篇章又有关于人物神情态度的描写，略具情节，且展示了人物形象。《论语》对后世文章产生了极为深远的影响。

《墨子》一书是墨翟（约前468～前376）及墨家学派的言论汇集，为墨子的弟子所记。《墨子》多数文章还保留了语录体对话形式，但有些篇章已基本上初具论说文的规模。《墨子》思想自

成体系，其文章也颇富逻辑性，它讲究论证方法，善用具体事例说理，并善于从具体问题的论争中明辨是非，表现了论说文的发展。《墨子》注重论辩，而不大讲究文采，故其文风质朴，与《论语》之尚文有所不同。

《老子》又名《道德经》，是道家的重要典籍，相传为老聃（李耳）所著，成书时间大约在春秋战国之际。此书是巫卜之辞向玄理方向发展的产物。这部道家哲学论著采用语录体韵文的形式，语言精炼，多用排比对偶，说理透辟，而又时露感情色彩，这些特点多为后人所取法。



《战国策》书影

《孟子》是孟轲（前 372 ~ 前 289）及其门人的散文集。孟子以孔子学说的继承者和捍卫者自居，而又有所发展。《孟子》文章基本上为对话体，是对《论语》语录体的一个发展，像《滕文公上》的“许行”章，《梁惠王上》的“齐桓晋文之事”章，已是洋洋洒洒的大篇，中心明确，有的放矢，与专题论文颇为相近。《孟子》文章又以善于辩论著称，且感情激越，声色俱厉，又喜用排比句式，笔锋犀利，气势磅礴，咄咄逼人。《孟子》又多用现实生活事例讲道理，善用譬喻，极富形象性，而其语言又浅近如话，明白晓畅。《孟子》对后世论说文章有广泛的影响，贾谊、韩愈、苏洵等散文大家均有意吸取《孟子》之长。



孟子像

《庄子》是庄周（约前 369 ~ 前 286）及其后学的著作集，是道家学派的经典之一。《庄子》是先秦诸子散文中最富于文学性的。从形式上看，其文章独立成篇，主题明确，已是洋洋洒洒的长篇大论。《庄子》比《老子》更加恣肆善辩，其论辩特点是生动活泼，文理自然，语言流畅，在先秦论辩文中特色独具。其文想象丰富，常用奇妙的幻想，虚构的情节，离奇灵活的构思，使文章海阔天空，雄伟壮丽，富于强烈的浪漫主义色彩；其文章又多通过神话故事、寓言和各种比喻进行说理，不但数量多，而且多浪漫荒诞色彩，加上作者善于形容，故其文章更富形象性。又因《庄子》一书多“愤辞”，故抒情意味浓郁也是其突出特色。此外，其词汇之丰富，句式之灵活，多用韵语，声调和谐，也都大大增加了其文学色彩，为同时代其他作者所不及。《庄子》对中国散文的发展影响极大，贾谊、司马迁、陶渊明、苏轼等，无不受其熏陶。


荀子卷第一
唐大理評事楊倞註
勸學篇第一
君子曰學不可以已青取之於藍而青於藍
冰水爲之而寒於水木直中繩
輮以爲輪其曲中規雖有槁暴不復挺者輮
使之然也故木受繩
則直金就礪則利君子博學而日參省乎己

《荀子》书影

《荀子》是荀况（生卒年不详）的著作集，是先秦重要的哲学著作。《荀子》其文多为独立的长篇专题论文，全书体系完整，每篇中心突出，论点明确，



荀子像

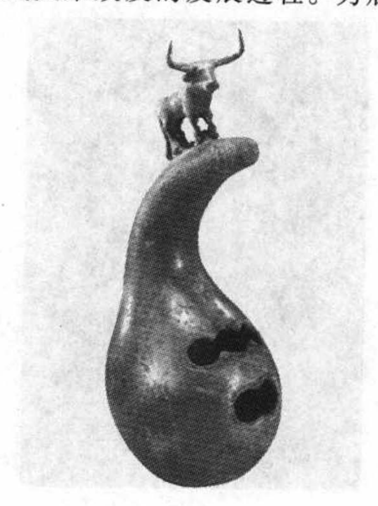
结构严谨。其文长于说理，亦长于辩驳，这是战国论说文的一个新发展。《荀子》文章不但说理细密，条理分明，而且讲究辞藻文采，特别是引物连类、取譬设喻而又不带纵横气习，充分表现了学者之文的特征，标志着先秦说理文的成熟和发展。

《韩非子》是韩非（？—前 233）的著作集。韩非是先秦法家学说之集大成者。其文章特点主要表现为直言不讳，无所文饰；议论透辟，长于驳论；笔锋犀利，行文明快；大量运用寓言故事和历史知识，大大增强了文章的形象性和说服力，其文章内容之丰富，技巧之成熟，都远出于前辈法家著作之上。

《孙子》又名《孙子兵法》，是孙武（生卒年不详）所著之兵书。其成书年代约与《论语》相近，而在战国时期可能曾得到过加工润饰。此书虽是纸上谈兵，但却不是夸夸其谈之作，而是有充实内容的好文章。全书结构严谨，每篇也都中心突出，层次分明，语言简练，文风质朴，大量运用排比和比喻，形象生动，充分体现了论兵而能文的特点。

此外，像法家的《商君书》，兵家的《孙膑兵法》，杂家的《吕氏春秋》，传奇志异之文《山海经》，名家的《公孙龙子》，以及魏晋人抄撮而成的《列子》等，也都各有文采可观，并从不同的角度影响后世散文的发展。

先秦时期的散文，无论是史家记事之文还是诸子私家著作，都经历了一个由简单到复杂，由低级到高级，由文采不足到文采焕发的发展过程。为后世散



立牛葫芦笙

文发展提供了众多的体裁、丰富的表现手法和异彩纷呈的风格，留下了一份极为丰厚的文学遗产。然而，从文学发展的角度看，先秦散文仍处于文史哲不分家、文学与非文学界限不清楚的时期，也就是说这一时期的散文还没有进入自觉的时代。

秦汉时期，散文又有所发展。

秦代运祚不长，且又实行毁灭文化的政策，因而历来有“秦世不文”的说法。

刘邦建汉，虽承秦制，但未承其文化专制政策。汉代散文的成就和特点主要表现在政论和历史散文两个方面。

西汉初年，大乱初定，人心思治。统治者急需总结秦朝短期覆亡的教训，分析汉初形势，制定巩固统治的方略，由于推行无为之治的黄老之术，文化方面较少限制，学术思想又趋活跃，作家写文章就较少顾忌。刘邦提出了总结历史经验这个大题目，不少人就来做文章，如刘邦时陆贾的《新语》，文帝时贾山的《至言》均属此类。然而作这类文章成就最突出者，当数贾谊和晁错。



贾谊像

贾谊（前200～前168）是西汉前期著名的政治家和文学家，写了不少总结历史经验的文章，其中最具代表性的是《过秦论》和《陈政事疏》。《过秦论》一文总结秦亡的教训，以为汉代巩固政权之借鉴。《陈政事书》（又名《治安策》）直指现实政治之缺点和弊端。这些文章篇幅长，气势盛；观察敏锐，笔锋犀利；纵横驰说，言辞激切；结构严密，富于辞采，颇有纵横家文章的特点。

晁错（前200～前154）最著名的文章是《贤良文学对策》、《论贵粟疏》、《守边对农疏》等。这些文章均善于从历史事实出发，分析时政之利弊得失，见解深刻，其文采虽不及贾谊，但亦疏直急切，尽其所言。

贾谊、晁错这些忧时济世之文，议论实在，感情充溢，既有说服力，又富鼓动性。鲁迅称，贾谊、晁错的奏疏“皆为西汉鸿文，沾溉后人，其泽甚远”（《汉文学史纲要》）。

西汉初年的散文与战国末期的散文风格有明显的相似之处。但随着中央集权的巩固和儒学一尊局面的形成，文章风格也随之发生变化，适应这种变化的一个重要作家就是汉武帝时新儒学的代表人物董仲舒（前179～前104）。董仲舒承汉武帝意旨写遵命文章，其代表作有《举贤良对策》和《春秋繁露》。其文章纲目清楚，首尾一贯，语言平易质朴，表现了一种典雅醇正的书生风度，颇为宋代理学家真德秀、朱熹等所称道。这种文风至成帝时得以发展，文章平平，无可称述。在这段时间内，值得一提的是昭帝时桓宽的《盐铁论》，其文章平实质朴，依然颇富论辩精神。至西汉末年的成、哀之世，政治危机日深，学风、

文风又有变化，其突出代表是刘向、刘歆和扬雄。刘向（前77～前6）主张经学复古、文章复古，其代表作有《列女传》、《新序》、《说苑》等以及一些奏疏、序录之文，言论大胆，看法新颖。刘歆继承父业，继续不遗余力地反今学，复古学。扬雄（前53～公元18）也力主文章复古，写了不少文章，语言朴茂，气势流畅，其模仿《论语》所写的《法言》，有意学习先秦诸子文章特点，言简义多，对唐宋一些古文家很有影响。

两汉之交的桓谭（前23？～56）是一位反迷信的重要学者，其文章颇有特点，如其代表作《新论》，纵意而谈，语言通俗似口语，不事藻饰，又表现了文章由文转质的新趋向。王充（27～97？）是东汉时期反神学迷信最有力的论说文作者，其流传下来的代表作是《论衡》一书。王充在文风上反对文章复古，认为文章应该有真实的内容，应该有补于世用，强调文章内容应与形式统一，并提倡独创精神，反对古奥艰涩的文章语言。故其《论衡》一书独抒己见，大胆创新，贯通古今，反复论证，信笔所之，文辞浅近。然而，过于繁复和不重文采，也是其文的缺憾。从桓谭到王充，重质而不重文，使文章的发展走向了一个极端。

东汉末年，有一批文人学者写了一些指责时弊的文章，如王符的《潜夫论》、荀悦的《申鉴》，仲长统的《昌言》、崔寔的《政论》等，这些文章暴露黑暗，时露郁愤不平之气，然略嫌空泛迂阔，多少有一点“清议”色彩，且明显受辞赋影响，日趋骈化。

历史散文在两汉发展到了一个极为辉煌的时期，其最杰出的代表是司马迁



司马迁像

的《史记》和班固的《汉书》。

《史记》是中国第一部纪传体通史。司马迁（前145～前87？）忍辱含垢，发愤著书，写出了“成一家之言”的《史记》。《史记》不虚美，不隐恶，这种“实录”精神仍是继承了先秦的文风，因其“是非颇谬于圣人”，故有人称之谓“谤书”，而鲁迅却誉之为“史家之绝唱”。《史记》敢于直写事实，以致“显暴君过”，并于叙事特别是在描写人物之中寄托自己的感情，表现自己的爱憎褒贬，这显然是继承了诸子“发愤著书”和屈原发愤抒情的传统，故鲁迅誉之为“无韵之《离骚》”。《史记》在文学上的最成功之处是它塑造了各色各样的、形象鲜明的人物形象。作者能从突出人物的主要思想品格出发，对材料加以选择和剪裁，让人物在尖锐激烈的矛盾斗争中，通过具体言行或典型细节，突现其形象和品格，力避抽象的梗概叙述；语言也力求用符合人物身份的口语、谚语和俗语，生动有力地表现人物的神态和性格特征。《史记》作为一部传记文学的典范作品，在中国散文史上起着承前启后的重要作用。不但后世的“正

史”均承《史记》的体制，而且唐以后的传奇文、文言笔记小说、人物小传等，无不受其传记文的影响，司马迁的散文是唐宋以来古文家学习的楷模，并成为他们反对华艳繁缛或古奥艰涩文风的旗帜。

《汉书》是中国第一部纪传体的断代史。班固（32～92）奉诏修史，书中比较明显地表现了汉王朝的正统思想。从总体成就看，《汉书》不及《史记》，然从文章的角度看，《汉书》自有其特点。一是更具历史文献特征，增加了有关学术、文献的事迹，更有意为学者立传，附录了一些辞赋和“经世之文”，使其文章更带学术气息；作为史传文学，《汉书》也写了许多形象生动鲜明的人物传记，并使忠臣、奸臣这两个类型的人物成为立传的重点；《汉书》叙事虽不及《史记》疏荡生动，但却简练整饬，富赡严密，且语言典雅，多用偶句骈语。

《史记》是汉代早期的史传之文，代表着儒术尚未一统时的文风；《汉书》是东汉时代的史传之文，代表了汉王朝正统思想的文风。《史记》之纵横驰骋，《汉书》之拘谨严密，正体现了汉代史传文章的发展变化。

除论说杂文和史传文学之外，秦汉的奏疏之文（如李斯的《谏逐客书》、东方朔的《上书自荐》等）、书信之文（如司马迁的《报任安书》、李固的《遗黄琼书》、秦嘉的《与妻徐淑书》等）以及其他杂文（如王褒的《僮约》，朱穆的《崇厚论》、马第伯的《封禅仪记》等）均各有特色，对后代文章亦颇有影响。

秦汉两代，不仅文章的篇章结构日趋完整严谨，而且文章的类别也日渐增多，至东汉而各体大备。文章语言也日渐丰富，作家开始有意为文，注重语言工丽，有意用典，开始注意刻画和描写，把散文的发展推向了一个新水平。

魏晋南北朝时期是中国散文发生又一次重大变化的时代，也是文学独立自觉的时代。

汉魏之际是中国散文发展的一个重要历史阶段，是个开风气之先的时期，其主要作家是三曹和七子。

曹操（155～220）不仅是杰出的政治家，也是杰出的散文家。他明确提出表章之文“勿得浮华”，故其为文亦不尚华词。其文多为表、书、律令，但都写得十分随便。其自叙身世、自明心迹之文，如《让县自明本志令》、《遗令》等，多能推心置腹，自然，实在；其求贤、荐贤之文，如《求贤令》等，多写得实事求是，无所顾忌；其祭吊之文，如《祀故太尉桥玄文》等，则多不拘旧套，信口而谈，然感情深挚。曹操的文章在内容和形式两方面都能突破前代文章的某些陈规，放言无忌，形式自由，形成清峻、通脱、简约严明的基本风格，成为一个“改造文章的祖师”，对当时和后世散文产生了重要的影响。

曹丕（187～226）也是一个重要的散文家。在文学理论方面，他的《典论·论文》是中国最早的文学批评专著。他提出文章是“经国之大业，不朽之盛事”；提倡“文以气为主”，反对文人相轻等，都颇富开创意义。其散文文体多样，风格自具。其文章多写得坦率自然，生动活泼，感情真挚，亲切有味。其行文通脱自然之风近于曹操，而其文章之华丽则是沿袭了东汉文章的华靡之风。

曹植（192～232）的散文众体兼备，而尤长于表章和书札，其《与杨德祖书》、《求自试表》、《求通亲亲表》等，都写得意气极盛，颇动感情，辞藻富艳，文采焕发，与其诗一样，具有“情兼雅怨，体被文质”（钟嵘《诗品上》）的特色。

七子之中，散文成就较高的是孔融和王粲。孔融（153～208）的文章以议论为主，如《荐祢衡疏》、《论盛孝章书》、《与曹公书啁征乌丸》等，均能直陈己见，颇具锋芒，文句整饬、辞采典雅富赡，用事用比精妙，确有胆大气盛、放言无忌之特色。王粲（177～217）的一些书信和议论文字也颇值得注意，既有纵横之气，又有恳切的“仁人”之言。

七子之外，诸葛亮（181～234）亦以散文著称，其代表作是前、后《出师表》。文章叙事详明，说理透辟，感情色彩强烈，语言朴实无华，颇为后人推重。其他如应璩、吴质、繁钦等的书札文字，讲究用事，重视辞藻，代表了建安后期文章由质而文的发展趋势。

魏晋易代之际，散文的发展出现了两种不同倾向。以王弼、何晏、夏侯玄为代表的正始名士，多谈老庄玄理，其文章多“善言名理”，使说理文章有所发展。而以阮籍、嵇康为代表的竹林名士，则写出了“师心”、“使气”的论辩之文。阮籍（210～263）的散文均为长篇大论，形式也不拘一体，最有代表性的作品是《大人先生传》，文章以“大人先生”自况，多抒激愤之情，语言则韵散相杂，很有独创性。嵇康（223～263）的文章以析理持论见长，其代表作有《与山巨源绝交书》、《管蔡论》等，言论大胆，见解新颖，论证精辟，笔锋犀利，不仅是通脱，简直是纵横恣肆，无所忌惮。

两晋之文，仍多议论，然在用字平易、偶语日增、论叙益繁方面均过于汉魏。

西晋初年之笔札，首推张华（232～300）。其文信笔挥洒，不假雕饰，风格自然洒脱。名噪一时的三张（张载、张协、张亢）、二陆（陆机、陆云）、两潘（潘岳、潘尼）、一左（左思），则多以骈文、辞赋见称。两晋之际的刘琨、郭璞，散文自有特色。刘琨（270～317）之文主要是表笺和书信。其《为并州刺史到壶关上表》、《与丞相笺》等，均据事直言，不加虚饰，不用骈俪，自然朴实；其《与卢谌书》等，虽骈散相间，但亦无意属文，意到笔随，自然朴素。郭璞（276～324）的政论和一些赞、序之文也颇有特点。此外，西晋出现了一批俳谐之文，如张敏的《头责子羽文》、陆云的《牛责季友》，鲁褒的《钱神论》等，为前代所罕见，时人争相效仿，遂成一时风气。

东晋骈文盛行，散文有成就者，莫如王羲之和陶渊明。王羲之（303～379）之书信文颇为出色，不论是谈政事的《与会稽王笺》、《报殷浩书》，还是自叙生平志趣的一些书札，均纵意而谈，肺腑相见，具有自然洒脱，风神摇曳之特点。其最为人传诵的文章是《兰亭集序》。此文虽系宴集之作，多喟叹之情，但即事抒情，叙中写景，文笔清新疏朗，情致韵味绵邈，而又不带骈俪习气，风格真挚而自然。陶渊明（365～427）的散文不尚偶俪，不近繁缛，与晋宋之交的文风大异其趣。其《五柳

先生传》、《告子俨等疏》等文语言省净，不事雕琢文饰；语气和平，而颇具真情实感。其传世名作《桃花源记》，虽有虚构成分，但其叙述之逼真，描写之精彩、寓意之深刻，语言之清腴，都使人拍案称绝。其散文以淳真淡泊之风格，卓然不群，独标一帜。

南北朝时期，骈文鼎盛，散文中衰。由于文学意识的逐步自觉，南朝刘宋时，文学已另设一馆，与哲学、史学正式分道扬镳。这一时期文学理论的总倾向也是重视文采，重视抒情，讲究骈俪和用典，加之声律说的出现和在创作中的运用，逐渐出现了有韵之"文"和无韵之"笔"的分野，而重文轻笔的倾向，又大大推动了文章的骈化。然而就在骈文鼎盛之时，又有人起来批评骈文，开始了古今文体之争，故散文仍有一定成就。

在南朝而反南朝文风者，前有范缜，后有裴子野。范缜（450? ~510?）的《神灭论》不用骈俪，说理透辟，锋芒毕露，风格与魏晋名理之辩文章一脉相承。裴子野（469~530）著《雕虫论》，直斥骈文等为"雕虫之艺"，他自己为文不尚靡丽之词，而写散体之文。其文学主张和创作实践，都代表了由文而质的转变趋势。

北朝文风虽受南朝影响，然亦自有特色。苏绰（498~546）是文章复古的首唱者。他一反骈体，仿《尚书》写《大诰》，纯用散体，质朴无文，虽矫枉过正，然其改变文风、文体之用意十分明显。颜之推（531~594）是由南入北的作家，他主张文章应源于五经，提倡古今文体合流。其代表作《颜氏家训》是以说理为主的短篇随笔，语言通俗平易，质朴无华，用接近当时的口语写成，别具一格。郦道元（? ~527）的《水经注》虽是讲水道的图经地志之作，同时也是描述山水的散文佳品，其中不少篇章段落如《江水注·巫峡》、《河水注·孟门山》等，均为历来传诵的名文。这些文章不但景物描写生动逼真，而且还广泛采集风土民情，历史掌故，民间谚谣等；虽以客观描述为主，然亦间有抒情；行文以散体为主，而写景状物也时杂骈俪。此书显然受南朝山水诗文之启发，它为中国散文的发展开辟了一个新的领域，对后世山水散文的发展有巨大影响。杨衒之（生卒年不详）的《洛阳伽蓝记》是一部记述洛阳佛寺园林兴废的著作，内容较为广泛。其中《景明寺》、《永宁寺》等均为名作。此书工于描绘，情景生动；条理清晰，叙写完整；叙事主要用散文，描写、抒情则时杂骈偶。全书文笔流畅，然骈俪习气较重。

此外，魏晋南北朝时期还有一些史家之文（如陈寿之《三国志》，范晔之《后汉书》等）、小说家之文（如干宝之《搜神记》、刘义庆之《世说新语》等）、以及一些传统的散文名篇，也都从不同的方面体现了这一时期的散文成就。

隋唐五代时期的散文发生了重大的变革，它在中国散文发展史上起着承前启后的重大作用。

隋朝统一中国后，隋文帝不满骈文之浮华，曾普诏天下："公私文翰，并宜实录。"（《隋书·文学传论》）李谔也上书朝廷，请革文华，猛烈抨击骈文之弊；王通也大声疾呼文章要"上明三纲，下达五常"（《中说·天地篇》），并点名痛骂六朝的主要文人，然终隋一代，骈文仍居主导地位。

唐初，骈文仍占主导。唐太宗李世

民（598～649）对浮靡文风大为不满，尖锐地批评“表疏因循，尚多虚诞”，“言论疾苦，每亏实录”的不良风气。他自己的文章虽不脱骈体文的基本格局，但又未拘于骈体文的陈规。内容充实，气象恢宏；虽为骈体，但文句多骈散相间；富有文采，而未失之绮靡，表现了一种通脱不拘的创作态度和文风。唐太宗重实录、反浮华的主张和实践，影响了一批政治家、史学家呼吁文体、文风改革。魏征、李延寿、李百药等人都批评了骈文的弊病，并呼吁南北文学合流。傅奕、吕才，用比较接近口语的散文写反佛文章。“四杰”中的王勃、杨炯等都对六朝文风表示强烈的不满，但他们只想在不改变骈体的情况下搞一点折中或改良，故他们的作品依旧用骈体。

初唐时期，真正为反骈体文而提倡写古文的是陈子昂。陈子昂（约659～700）是唐代诗文革新运动中有开创性贡献的人物，他用改变六朝诗风的精神改革文风。他的书疏表奏虽还夹杂部分骈偶语句，但基本上采用先秦两汉式的散文，文风质朴疏朗，一改唐初的文风，对唐代散文的发展影响极大，成为中唐古文运动的先驱人物。韩愈说：“国朝盛文章，子昂始高蹈”（《荐士》）。他确实为改革文体、文风找到了正确的方向。稍后于陈子昂的富嘉谟和吴少微，在碑状等文体的改革方面作出了努力，他们以经术为本，崇雅黜浮，力矫徐、庾余风，时人争效，称“富吴体”（一作“吴富体”）。其文风近于陈子昂，对中唐古文运动有启迪作用。

盛唐是唐代散文发展的一个重要时期。玄宗前期的张说（667～730）、苏颋（670～727）均以相国之尊掌文学之任，朝廷制诰，多出其手。其文多骈俪，堂皇典丽，人称“大手笔”。他们均长于碑文志铭，后人认为他们的文章“宗经典重”，已开梁肃、独孤及和韩愈、柳宗元古文运动之先声。玄宗后期，出现了一批重要的散文作家，如萧颖士、李华、独孤及等。萧颖士（716～768）力辟骈文流弊，自谓：“平生属文，格不近俗，凡所拟议，必希古人，魏、晋以来，未尝留意”；“经术之外，略不婴心”（《赠韦司业书》）。其作品多抒写怀才不遇之感。李华（715～774）与萧颖士齐名，他认为世风、文风日下的原因在不尊儒道，强调作家应本乎六经之志，明确表示反对魏晋之浮诞，重视文章的教化作用。他最为人传诵的作品是《吊古战场文》。其文不事华靡，不刻意铺排，不堆砌典故，文字古朴畅达，风格平正。独孤及（725～777）亦与萧颖士齐名，强调为文以儒家经典为本，提出“先道德而后文学”的主张，猛烈批评骈体文的弊病。其文长于议论，不徒以词采取胜，他的《送李白之曹南序》等较为有名。与他们大体同时的另一些作家如苏源明、李白、王维等则在抒情文方面有所成就，如苏源明的《秋夜小洞庭离宴诗序》、李白的《代寿山答孟少府移文书》、《与韩荆州书》，王维的《山中与裴秀才迪书》等均为名作，写景、抒情、创造意境方面均有建树。

盛中唐之际，又有一批卓有成就的散文家，而成就最高的是元结。元结（719～772）为文，强调文章应“救世劝俗”，“导达情性”，要有褒贬讽谏的作用。他对多种文体的创作都进行了探讨和实践。他的杂文短小精悍，文笔犀利，善于讽刺，亦长于比喻和夸张，如

《世化》、《化虎论》等，确有讽时矫俗之功效；其山水文字如《右溪记》，实开柳宗元山水游记之先声；其寓言中《恶圆》、《恶曲》等，寓意深刻，比拟生动，对柳宗元的寓言也有直接影响。欧阳修称元结“笔力雄健，意气超拔，不减韩之徒也。可谓特立之士哉”（《唐元次山铭》）。章学诚更说他早于韩愈五十年就已“为古学于举世不为之日”（《元次山集书后》）。但元结之文也有不可讳言的缺陷，即过分追求醇朴而排斥必要的文采，为求古奥而往往流于晦涩，这对中晚唐古文中的古奥怪僻之风确有一定影响。

贾至（? ～772）也是这一时期有影响的作家，他曾为朝廷撰写册文，时人李舟誉之“历历如西汉时文”（《独孤常州集序》）。其典雅华赡的风格甚受独孤及、梁肃等人推崇。

中唐韩、柳之前，梁肃和柳冕最有影响。梁肃（753～793）师事独孤及，也强调作品内容应以儒家经典为本，应有教化作用，并提出“气能兼词”之说，表现了明显的重道轻文倾向。其文尚古朴，为韩愈所师法。柳冕（生卒年不详）进一步发展了尊经崇儒的思想，强调文道并重，强调文章的教化作用。他认为：“经术尊则教化美、教化美则文章盛，文章盛则王道兴”（《谢杜相公论房杜二相公书》）。他反对文章为“一技”，斥屈原以来的辞赋为“亡国之音”，同样又落入重道轻文。柳冕道统文学的理论已相当系统，但他本人却是一位“言而不能文”的君子，其创作不大成功。

盛唐和中唐前期的古文倡导者，萧颖士、梁肃、柳冕等强调人文成化，元结强调褒贬讽谏，各从一个方面强调了儒家传统的文艺观。但从文道关系看，他们都表现了重道的倾向，这对中唐古文运动有着直接影响。

纵观齐梁以来的古今文体之争，历代倡导古文的作家对骈体文的流弊都进行了批判，力主宗经、明道，恢复儒家思想在散文创作中的主导地位；提出了文体复古的观念，主张学习和继承先秦、两汉的散文传统；多数作家进行了理论探讨和创作实践，从正反两方面积累了经验和教训，为韩、柳领导的古文运动作了充分的准备。但韩、柳之前的古文先驱者们在理论和创作实践上，也还存在着明显的缺陷和局限：他们中多数人把儒家经典当作万古不变的文章典范，而对辞赋、骈文则取否定排斥态度，在文学演进问题上陷入了形而上学，未能解决好文学的继承与革新的关系问题；他们中的多数人重道轻文，否定文采，自觉不自觉地把文与道对立起来，未能解决好文道关系这个至关重要的问题；他们还未形成系统完善的古文理论，也未能创作出典范的古文作品。正如赵翼所说：“是愈之先，早有以古文名家者……其胜处，有先秦两汉遗风，但未自开生面耳”（《廿二史札记》）。显然，开一代文风的重任，历史地落在了韩愈、柳宗元的肩上。

中唐的古文运动伴随着社会上政治改革潮流和思想界儒学复古之风，应运而生。

所谓古文，即指与骈体文相对的、奇句单行、不讲对偶声律的散体文。所谓古文运动，实际上是一场维护儒学，反对佛老，提倡质朴自然的秦汉式散文，反对绮艳华靡的骈体文，在文体、文风

和文学语言诸方面都进行变革的散文革新运动。韩愈、柳宗元是古文运动的代表人物。

韩愈（768～824）是一位杰出的文学理论家、文学活动家和散文大家。他为古文运动提出了一系列重要主张，奠定了古文运动的理论基础。他主张文以



韩愈像

明道，文道统一。他主张写言之有物的及“道”之文，重道而不轻文，使文、道有机统一起来，解决了文道关系问题，为古文运动的发展端正了方向。基于这种认识，他又重视文气，强调气盛言宜，强调作家的思想品德修养。在继承传统的基础上，他坚持对文体、文风和文学语言的变革。他倡导散体，反对骈体；倡导质朴自然文风，反对浮艳；在文学语言方面，他既求新奇、贵独创，提倡词必己出，又要求“文从字顺各识职”。同时，他对骈文和辞赋也没有采取一概排斥的虚无主义态度，较好地解决了继承与革新的关系；他提出了“不平则鸣”的观点，增加作品的现实性和斗争性，实际上解决了作家与现实的关系问题。韩愈不仅是一个众体兼善的作家，而且对各种文体都能不拘成规，大胆创新，为各种文体的发展开辟了广阔的前景。韩文不仅内容丰富，而且特色独具。他的各类文章多写得理直气壮，感情真挚；深于立意，巧于构思，穷情尽变，多姿多彩；长于描绘，形象鲜明；语言准确精炼，新奇自然，具有极大的创造性。由于其文内容丰富，手法多样，也就形成了风格的多样性，如议论文之缜密雄健，汪洋恣肆；叙事文之简洁生动，形象鲜明；抒情文之婉曲真挚，情深意切；然其总的风格特色则是闳中肆外，犹如长江大河，雄奇奔放。韩愈的古文运动理论为人们克服骈体文的弊病提供了强大的理论武器，为唐宋和后世散文发展奠定了坚实的理论基础；他继承了先秦、两汉散文和骈文、辞赋这两份文学遗产，写下了第一流的散文，改变了一代文风；他为中唐古文运动造就了一支浩浩荡荡的队伍，促成了唐代散文的繁荣。他是中国散文发展史上一个具有划时代意义的人物，既集以往之大成，又对后世产生了无穷的影响。

柳宗元（773～819）是中唐古文运动中仅次于韩愈的领袖人物。他受韩愈的影响而从事古文运动，但对古文运动



柳宗元像

作出了其独特的贡献。其文学主张与韩愈大同，但在某些方面又有新的发挥。他也主张文以明道，主张以儒家经典为“取道之原”，而在文道关系上，他又明确提出文要“羽翼夫道”，强调文采对明道的重要性。在文与现实生活的关系上，他明确提出：“文之用，辞令褒贬，导扬讽谕而已。”（《杨评事文集后序》）他十分强调作家个人的品德修养和创作态度要严肃认真。他重视遗产，但不迷信古人，反对“荣古虐今”的不良风气。柳宗元是一个“遍悟文体”的作家。其议论文如《封建论》、《贞符》、《捕蛇者说》等，观点明确，思想深刻；论证有力，气势逼人；构思新颖、结构严谨；手法多样，生动活泼。其传记文如《种树郭橐驼传》、《童区寄传》、《河间妇传》等，多能选取典型材料，在尖锐激烈的矛盾斗争中来展示人物的命运和精神面貌，刻画鲜明突出的人物形象；叙议结合，甚至以议为主；形式不拘，突破史传文之成法，既注重“实录”，又追求故事完整，情节曲折，甚至着意渲染描写或虚构，使传记文向着文学化方向前进了一步。柳宗元在先秦寓言的基础上，吸取佛教寓言、六朝以来的杂文、小说的某些技巧，使之成为独立的、更富文学意味的文体，他是中国寓言文学的完成者。他的《三戒》、《蝜蝂传》等，寓意深远，既有强烈的政治性，又有高度的哲理性；故事完整，情节曲折，描绘精彩，形象生动；语言简练峻洁，笔锋犀利明快。形成严峻沉郁的风格，把中国的寓言文学推向了成熟的阶段。柳宗元是山水游记的完成者，被称为“游记之祖”。他的《永州八记》和《游黄溪记》等，景物描绘精彩而细腻；自然景物中处处渗透着作者主观感情，具有山水景物性格化的特色；借山水景物而发表议论；语言精炼优美，比喻新颖独到，形成清峻自然的风格，把中国的山水游记推向了一个高峰。

韩、柳双峰并峙，共同倡导了古文运动，他们的散文创作代表了唐代散文的最高成就，并被后世所师法。

在韩柳的前后左右，有一大批有成就的古文家。李观（766～794）和欧阳詹（756？～798？）从事古文创作均早于韩愈。李观主张“文贵天成”，不依傍古人，不趋附时俗，提倡自然成文，摒弃浮华。但其文章多用偶句，未完全摆脱骈体文的影响，有些文章又时露斧凿痕迹，失于艰涩。欧阳詹以杂文和书信为多，长于叙事和抒情，韩愈称其文“深切，喜往复，善自道”（《欧阳生哀辞》）。张籍（767？～830？）之文追求思想纯正、文风严易，其两篇《上韩昌黎书》体现了这种特点。刘禹锡（772～842）是古文运动的积极参加者，他重视文章与时政的关系，提出文章应是“见志之具”，应“先立言而后体物”，摒弃骈文的浮华。他长于议论，故其文以议论文成就最高。其《天论》三篇，见解深刻，逻辑缜密，引征丰富，雄健晓畅；杂文《因论》七篇，短小精悍，隐微深切。吕温（772～811）从梁肃为文章，擅长铭赞，又善政论。其文章内容醇厚，俊拔赡逸，颇富文采。元稹（779～831）和白居易（772～846）也是重要的古文家，他们在疏奏、议论、特别是诏诰这类文章中，努力打破骈体文格式，格高词美，人争仿效。《旧唐书·白居易传》说：“元之制策，白之奏议，极文章之壸奥，尽治乱之根荄。”

白居易后期，写了不少流连山水的文字，如《草堂记》、《冷泉亭记》等，写景生动细密，抒情真切自然，风格清俊超逸，为抒情写景散文的发展作出了贡献。

在韩门弟子中，最有成就者当数李翱和皇甫湜。

李翱（772～836）曾被清人列入唐宋散文十大家之一。他的散文坚持文以明道，追求思想平正，发展了韩文平易流畅的一面。其文多对圣人之道的义理进行阐释，如其《复性书》三篇，故文章道学气较重；他写了一些具有现实意义的文章，如其名作《杨烈妇传》等，叙事高简，平易通达；其《来南录》记由长安至广州之行程，虽极简略，然已开后世日记体游记散文之先声。李翱文章的道学气和平易的文风，对宋代散文都产生了明显的影响。

皇甫湜（777？～830？）主要发展了韩文奇崛的一面，他重视文章的形式与辞彩，主张“文奇而理正”，追求创新，《答李生书》三篇为其文论的代表作。其文体现了这些主张。他写了不少反映现实的文章，刻意追求艺术技巧和形象性，意新词高，但因过于求奇，反伤自然，语多怪僻，流于艰涩。但他无疑是中唐一位重要的古文家，当时评价颇高。

学奇于韩愈的作家还有樊宗师、沈亚之等人。樊宗师（？～824？）为力去陈言而趋奇走怪，写了不少艰涩难解之文，不可卒读，确有以艰深文浅陋之弊。李肇《国史补》说，元和（806～820）后为文笔者“学苦涩于樊宗师”，可见当时有一定影响。沈亚之也是“得韩之奇”的古文家，其创作情况近于皇甫湜，文笔艰涩，有时又求新而流于纤巧。

在中唐和晚唐前期，文坛上还有几位身居高位、在古文方面有成就的人物。陆贽（753～805）以骈文擅长，然其部分文章情理兼胜，兼有骈文和散文之氏，体现了一种骈文向散文转化的趋向。裴度（765～839）力主文章平实畅达，反对奇诡艰涩。其文多为表疏、碑志，风格雅正。他的主张及创作对克服古文运动中的“尚奇”倾向有一定积极意义。权德舆（759～818）主张文章应“尚气尚理，有简有通”，反对浮靡，其碑状之文多雅正宏博，有台阁气息；其议论文如《两汉辩亡论》等，立意新颖，议论深刻。然其文雅正有余，变化不足。牛僧孺（780～848）以议论文见长，论辩有力，文字平实。其传奇和寓言文字对晚唐小品文有一定影响。李德裕（787～849）为文主“自然灵气”之说，反对骈俪藻绘，要求平易畅达，其文多朝廷制命及政论、史论。

中唐古文运动轰轰烈烈，成就卓著，但由于古文运动在理论上的某些不完善和创作中出现的不良倾向，也由于骈文还有力量，故进入晚唐，文坛又呈现出古文中衰、骈文回潮的趋势。

晚唐古文成就最高的是杜牧。杜牧（803～852）于骈文风行之际，坚持中唐古文运动的主张，坚持写散文。其议论文成就最高，《罪言》、《战论》、《守论》等，均写得证据今古，剖析详明，纵横驰说，雄姿英发，其叙事文也多有特色。他无疑是晚唐最杰出的古文家。李商隐（813～858？）以骈文名家，然而古文也有造诣，其《李贺小传》、《齐鲁二生》等文，承韩、柳传记文笔法，虚虚实实，妙趣横生，使人物形象栩栩

如生。

晚唐承袭奇险一派的古文家有孙樵、刘蜕等人。孙樵（生卒年不详）曾被列入唐宋古文十大家之一。他自称是韩愈的三传弟子。其理论主张接近皇甫湜，主张意深言奇，“储思必深，摛辞必高，道人之所不道，到人之所不到，趋怪走奇，中病归正”（《与王霖秀才书》）。但他过分追求新奇而入于偏颇。他的《书何易于》、《书褒城驿壁》等均为名作，然总的说，其文气象局促，模仿气重，偏于艰涩险怪。刘蜕（821～?）崇古文而反时文，其随感录《山书》十八篇，多侧面反映了现实生活，议论亦颇精到，然其务为奇险，佶屈聱牙，文意艰深，可视为尚奇之风的恶性发展者。

晚唐几位小品文作家成绩颇著。小品文的繁荣是晚唐文坛的一种特殊现象，是黑暗现实社会下的必然产物。皮日休（生卒年不详）是唐末一位重要古文家，他反对浮艳淫丽的文风，主张文章要有补于世用，不为空言，特别注意文章的美刺作用。他的《原谤》等文，针对现实，见解大胆，辞锋锐利。陆龟蒙（生卒年不详）的散文多揭露讽刺现实之作，《蠹化》、《野庙碑》等均为名作，言论激切，讽刺尖锐，锋芒毕露。罗隐（833～909）亦以小品文成就最高，《辩害》、《英雄之言》、《汉武山呼》等均为名作，立意警切，笔锋犀利，感情激愤。这些小品文作家为唐末文坛增添了光彩，鲁迅称这些充满抗争和激愤精神的作品是“一塌糊涂的泥塘里的光彩和锋芒”（《小品文的危机》）。然而，也只是一抹余晖而已，古文衰落的大趋势已成定局。

五代战争频仍，篡乱不已。文坛被骈体主宰，古文销声匿迹，无可称述。

宋代是古文运动的继续、发展和取得最后胜利的时期。宋初文坛，骈文仍居统治地位，致力于写这种绮靡繁缛之文成了一部分文人获取功名利禄的敲门砖。而与此同时，就有人起来反对这种形式主义文风。

宋初最早起来反对骈文、倡导古文的是柳开。柳开（947～1000）首先提出了重道、致用、推尊韩柳的主张，猛烈抨击骈体文“华而不实”，有害于明道、致用。然而他的主张也有明显的重道轻文倾向，其为文亦不免“辞涩言苦”。柳开的实际创作成就不算高，但他对宋代古文的发展起了积极的作用。

与柳开同时提倡古文的还有王禹偁。王禹偁（954～1001）以宗经复古为旗帜，提倡继承韩、柳古文运动精神，写“传道而明心”的古文。他特别强调写古文应该“句之易道”，“义之易晓”，继承和发扬了韩愈“文从字顺”的理论与实践。《待漏院记》、《黄州新建小竹楼记》等均为其代表作，议论恳切，描写生动，语言优美平易，形成简易晓畅的文风。苏轼称其“以雄文直道独立不当”（《王元之画像赞并序》），《四库全书简明目录》称其文“始全变五季雕绘之习，然亦不为柳开之奇僻”。其简约淡雅的文风实为宋代古文运动的先声。

穆修（979～1032）也是古文、古道的积极倡导者，他推尊韩、柳，刻印韩、柳文集，表现了巨大的热情。其创作虽未完全摆脱骈文影响，语言也较为滞涩，但其功不可没。

稍后于穆修的石介（1005～1045）是一位批判形式主义文风、倡导古文的勇士。他强调文章应“本于教化仁义”，尊崇韩愈、柳开，对“淫巧侈丽，浮华

纂组”的西昆派诗文进行了猛烈的抨击，其文虽不免粗疏，语言不免艰涩，但长于排比，富于气势，感情充沛。

此外，姚铉、孙复、张景、宋祁等人，也都以继承古文传统、反对形式主义文风为己任，成为宋代古文运动的先行者。

宋代前期这些古文家为宋代古文运动制造了舆论，举起了旗帜，扫清了道路，提供了借鉴，做出了积极的贡献。但他们中的多数人并未能全面继承韩、柳古文运动的优良传统，而重道轻文，艰涩怪僻的倾向十分明显，这就决定了他们可以给骈体文以打击，但仍无力取而代之。

随着北宋社会矛盾的日益加剧，政治改革运动的兴起，宋代的古文运动也进入了一个崭新的时期，出现了一大批杰出的古文家，把古文运动推向了最后的胜利。

范仲淹（989～1052）不仅是政治上革新派的领袖人物，而且也是著名的文学家。他主张文章要“应于风化”、“明帝王之道”，主张革除文弊。其政论杂文，趋向古文，而章、奏、表、启，仍杂骈俪。其名作《岳阳楼记》，用骈体写景、抒情，用散体叙事、议论，为历代所传诵。苏舜钦（1008～1048）提倡和写作古文亦先于欧阳修。他强调继承儒家文艺思想中的现实精神，主张明道和反映现实，反对浮靡雕琢。其散文《沧浪亭记》等颇为有名。尹洙（1001～1047）也大力提倡古文，反对浮艳文风，推崇韩愈，主张明道，相传欧阳修学古文曾受其影响。其《辩诬》、《论朋党疏》等文，均写得简古有序。然而，这一时期古文运动的核心人物还是欧阳修。



欧阳修像

欧阳修（1007～1072）是宋代古文运动的领袖人物。欧阳修登上文坛时，宋代古文运动面临着两条战线作战的任务：一是反骈体文之浮艳之风，二是反古文运动内部艰涩怪异的文风。欧阳修继承韩、柳的文学主张而又有所发展。在文道关系上，他既主张明道、文道统一，又注意到“文”的独立地位和作用。他自觉地用改变文章内容的办法来改革文风，强调写文章要“切于事实”，不尚空谈，反对“职于文”的文士。他提出：“道胜者，文不难而自至”（《答吴充秀才书》）。但他又明确指出文与道是两回事，提出“言以载事，而文以饰言”（《代人上王枢密求先集序》），认为道不可代文，文章的艺术技巧关系到文章能否传之久远，强调了文的独立地位和价值。他发展了韩愈“不平则鸣”的观点，提出了“穷者之言易工”的文学命题。他反对艰涩险怪，提倡平易自然，强调“道易知”、“言易明”、平易晓畅而又耐人寻味。这对他自己和宋代文风

的形成都有深远影响。他反对骈文的浮艳、冗繁，提倡文简意深，但对骈文并未取一概排斥的态度。他不但为宋代古文运动提供了理论指导，指明了宋代散文发展的正确方向，而且还利用自己的地位和影响为宋代古文运动组织了一支骨干队伍。他自己作品甚丰，众体兼备。其议论文如《与高司谏书》、《朋党论》等，论点新颖大胆，论证雄辩透辟，结构严谨，气盛神旺；其记叙文如《醉翁亭记》、《尹师鲁墓志铭》、《泷冈阡表》等，叙写简洁，描绘精彩，感情深沉；其抒情文如《读李翱文》、《祭石曼卿文》等，感情真挚，叙写生动，语言婉丽，形式精美。此外，他的笔记体文集《归田录》，生动活泼，情趣不尽，开宋人笔记文写作之风气。欧阳修的文章平易流畅，精到细密，情深意浓，语言丰富，形成平易婉曲的独特文风。苏洵在《上欧阳内翰第一书》中说："执事之文，纡余委备，往复百折，而条达疏畅，无所间断；气尽语极，急言竭论，而容与闲易，无艰难劳苦之态。"可谓对其文风最全面的概括。欧阳修为一代文宗，



王安石像

起唐代古文之衰，开宋一代文章风气。其文学理论和创作实践，对宋代和后世散文的发展作出了巨大的贡献。

王安石（1021～1086）的文学主张明显地带有政治家的特色，他也主张文以明道，但更强调文章"务为有补于世用"，他甚至说："治教政令，圣人之所谓文也。"（《与祖择之书》）他强调文章以"适用为本"，要求文章直接为现实政治斗争和社会教化服务。在文道关系上，他将文道比为器与刻绘之关系，将器之实用价值视为"本"，将刻绘的观赏价值视为"末"，并说："诚使巧且华，不必适用；诚使适用，亦不必巧且华"（《上人书》）。表现了重道轻文、文道对立的倾向。王安石的文学主张不无偏颇之处，然其散文仍不失为第一流文字。其议论文如《上仁宗皇帝言事书》、《答司马谏议书》等，观点鲜明，见解卓越，论辩有力，锋芒毕露。其记叙文以墓志和记体文为多，如《游褒禅山记》、《伤仲永》等，叙事精详，描绘生动，叙议结合，深婉有致；其抒情文以《祭欧阳文忠公文》为最，真情充溢，曲折多变而又自然浑成。王安石的散文以其简洁峻峭的风格独树一帜，成就卓著。然其文亦有不重形象性、抒情性以及不重文采之缺憾。况且王安石要求别人写文章要"同己"，北宋后期变质的新党也以王安石为圭臬，学校、科场一以王文以标准，使文章出现雷同化倾向，对散文发展产生了不利影响。

曾巩（1019～1083）在理论上和创作上都近于欧阳修，但他比欧阳修更重道。先道德而后辞章是其一生为文宗旨。曾巩之文多为议论和记叙，其《墨池记》、《越州赵公救灾记》等颇为有名。

其文虽不重文采，但却自然淳朴，别是一家。其文的主要特点有二，一是长于议论，且文必及道。能通过事实讲道理，议论也纡余委备，但既无韩愈之浑浩流转，亦无欧阳修之激昂慷慨，时有空泛迂腐之气；二是其文章法严谨，条理清晰，语言简朴平易，然不及韩愈之纵横变化、欧阳修之婉丽多姿、情韵丰厚。曾巩以纡余、简朴、俯仰如意之风格特色自具，颇有学者之文雍容冲和之气。其文从南宋理学家至明清，均备受推崇，影响颇大。究其原因，恐亦在文必及道和谨严平正、有章可循。今天看来，前者似有浓厚的卫道色彩，后者又显严整有余，风韵不足，正是其文章的弱点。

苏洵（1009～1066）为文，主张“有为而作”，务近贵实，反对浮华；提倡“自然成文”，反对有意“作文”。其文以议论为主，如《六国》等，议论纵横，文笔酣畅，感情强烈，雄辩有力；其记叙文亦多佳作，《上欧阳内翰第一书》、《送石昌言北使引》等，叙写生动，委曲尽意，章法严谨，激情澎湃。苏洵文章风格雄辩恣肆，简切坚劲，显然受孟子、《战国策》及韩愈等的影响，而其理论与实践又直接影响到苏轼和苏辙。

苏轼（1037～1101）是继欧阳修之后文坛的领袖人物，并领导古文运动取得了最后的胜利。他高举起韩愈和欧阳修这两面旗帜，坚持欧阳修开创的北宋古文运动的大方向。他强调文章要以“体用为本”；坚持文以明道，文道结合，但更重视“文”的独立作用，他认为“文”是技艺，写文章应“技道两进”，把“能道意所欲言”定为文章的最高境界。自觉追求散文的文学色彩，



曾巩像

这是苏轼对古文理论的重大发展。由于重视散文的艺术特征，他对散文有了具体而严格的要求，他继承了欧文的平易自然，而进一步追求“自然”，提倡“行云流水”，无拘无束；反对文章程式化，强调姿态横生，千变万化，风格多样；他既主张有“法度”，又主张创新，“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”（《书吴道子画后》）；他强调“辞达”，要求言尽其意。他自觉地把文章当作独立的事业，把古文运动的理论发展到了完善的地步。其散文创作包罗宏富，众体兼善。议论文之《上神宗皇帝书》、《留侯论》；记体文之《石钟山记》、《记承天寺夜游》、《文与可画筼筜谷偃竹记》；志传文之《方山子传》；书札杂著之《答谢民师书》、《日喻》等均为名作。其各体文章均写得奔放恣肆、姿态横生，活泼畅达；语言精美纯熟，自然明快，骈散相间，比喻生动，形成“行云流水”，舒卷自如，“文理自然，姿态横生”的独特风格，把散文的实用性、通俗性、艺术性都向前推进了一大步。他是唐宋两代古文运动的集大成者，

他的散文创作体现了唐宋古文的积极成果，对后世散文发展产生了巨大的影响。

苏辙（1039～1112）在文学理论方面，特别强调“养气”，他认为“文不可以学而成”，主张在读书和与社会广泛接触中“养气”。其议论文如《六国论》等，虽不及其父兄之雄健恣肆，然亦能纵横驰说，有理有据，结构缜密，情理兼到。其书、序和记叙之文如《上枢密韩太尉书》、《黄州快哉亭记》等均为名作。文章起伏跌宕，一波三折，结构严谨，富于气势，文势汪洋恣肆而又畅达委备，形成“汪洋淡泊”，“一唱三叹”的独特文风，自立于唐宋古文八大家之林。

唐宋古文八大家 系指在唐宋两代古文运动中成就最卓越、对后世影响最大的八个作家，即唐之韩愈、柳宗元，宋之欧阳修、王安石、曾巩、苏洵、苏轼和苏辙。他们是唐宋两代古文最高成就的体现者。他们上承先秦、两汉散文的优良传统，有批判地借鉴六朝文的某些技巧，适应时代的需要，从理论和创作实践的结合上解决了中国古代散文发展的方向道路问题，他们所开创的以接近口语的文言书面语言而写的新体古文，一直以散文主流派的地位持续到“五四”时期。在中国散文史上，他们既集以往之大成，又对散文进行了开拓和创新，带来了唐宋散文的大繁荣，他们的理论和创作实绩对后世产生了无穷的影响。


苏洵像

北宋文以其长于议论、平易自然的突出特征雄据文坛，南宋散文也大体继承了这个传统，杰出作家虽然不多，但也很有特色，南宋偏安江左，朝廷屈辱投降，故南宋一代散文都充满着爱国的激情。李纲（1083～1140）提倡“文章以气为主”，其奏札《上高宗十议札子》及政治论著《中兴至言》等，议论剀切，理足气盛，绝去雕饰而富于变化。胡铨（1102～1180）主张以文传道，强调作家的骨气与德性。其文多长篇大论，如《上高宗封事》等文，议论激切，声震朝野，慷慨气盛，淋漓痛快。陆游（1125～1210）也主张“文以气为主”，强调作家的内在修养。其记叙文如《烟艇记》等多淡雅隽永，颇有情味；其《入蜀记》文笔简洁，宛然如绘；其《老学庵笔记》也清新活泼，质朴自然。叶适（1150～1223）继承韩愈务去陈言、词必己出的传统。提倡独创，力求脱俗。其文雄赡，才气横逸，其碑版之作尤为著名。陈亮（1143～1194）文以议论见长，《上孝宗皇帝书》等说理透辟，纵横驰骋，笔力雄健，气势慷慨。辛弃疾（1140～1207）为文亦主尚气之说，其文多疏奏，《九议》、《美芹十论》为代表作，议论卓绝，剖析深刻，笔势浩荡，富有说服力。至南宋末年，散文的爱国精神又趋昂扬。文天祥（1236～

1283）的《指南录后序》叙事详明，悲愤交加，风骨凛然；郑思肖的《心史总后叙》，谢翱（1249～1295）的《登西台恸哭记》，谢枋得（1226～1289）的《上丞相刘宗斋书》等，均写得慷慨悲愤，充满爱国激情。

两宋时期，理学盛行，理学家的散文自有其特点。周敦颐首先明确提出“文以载道”之说，把文章仅视作“载道”的工具，表现出明显的重道轻文倾向。程颐比周敦颐走得更远，公开提出“作文害道”，“玩物丧志”，排斥文采，把文章当作宣传儒家思想的传声筒，而他们所写文章大都是讲义、语录一类的东西。南宋理学家朱熹（1130～1200），在文学观方面近于二程，强调文道合一，认为“文皆是从道中流出”（《朱子语类》卷一三九），只要修道明理即可写出好文章，他对唐宋古文的大家们重视文的作用深为不满，并斥之为“弃本逐末”，他只对曾巩的文章有好感，并刻意摹习。朱熹的文章长于说理，其《庚子应诏封事》等，结构严谨，逻辑周密，语言平实，风格近于曾巩。他的一些写景、叙事短文，如《百丈山记》、《送郭拱臣序》均为名作。其《朱子语类》语言浅易，质朴无华，是宋以后新语录体文的奠基之作。南宋理学家真德秀选编了《文章正宗》，以“明义理切世用为主”，完全贯彻理学家的文学主张，所选多为说教之文。

与两宋并存的辽、金散文，亦有成就。辽代散文直接受唐宋文学影响，无特别之处。金代文学受辽宋文学影响极大。金代科举以词赋为重，故散文渐衰，且文章多受宋代理学之影响。散文作家可称者要数王若虚和元好问。王若虚（1174～1243）为文反对浮华和奇险，主张“典实”和平易，虽受理学影响写了一些迂执之文，但也不无婉曲明晓之作。不事雕琢，文笔自然是其特点。元好问（1190～1257）为文长于叙事，而不善于说理。其文众体悉备，大体承韩、欧古文传统，虽有“重滞平衍”的文字，且有“宋人理学肤语”，但清新、自然，富有情致，是其主要特点。此外，赵秉文、李纯甫、刘祁等，散文亦各有成就。

元代散文受宋儒理学影响更深。明人王世贞曾说元无文章，固属太过，但总体说来，名家名作不多，成就不高；抒情写景之作甚少，歌功颂德之文较多。其文大体以元武宗延祐（1314～1320）为界分前后两期。前期作者如许衡（1209～1281）、姚燧（1239～1314）、戴表元（1244～1310）等，多为宋、金遗民，文章时露怀旧之情，文风朴实，语言畅达，其中以戴表元的序记之文较为雅洁生动，较有特色，后世亦颇著声望。后期作家如吴澄（1249～1331）、虞集（1272～1348）、揭傒斯（1274～1344）等，均生活于元代盛世和由盛而衰之时，其文多歌功颂德的盛世之音，其中最有代表性的是虞集。他的散文多为官场应酬之作，颂扬权贵，倡扬理学，文章雍容典雅，中正和平。此外，元代的郝经、王恽、刘因、赵孟頫、柳贯、欧阳玄、黄溍、马祖常、苏天爵、宋本等，也都负名一时，有可观可读之作。

明代散文成就大大超过元代，而远逊于唐、宋。但其作家多，作品多，风格流派亦多，表现手法也有新的突破，仍是中国古代散文发展、变化的一个重要时期。

明初散文作家多为由元入明者，他们对元末的社会动乱、百姓的生活痛苦有较深的体会，其作品多有比较充实的社会内容，在美学风格上也有意矫正元末纤弱萎靡之文风，代表作家有宋濂和刘基。宋濂（1310～1381）是明代“开国文臣之首”，当时朝廷的祭祀、诏谕、朝会之文多出其手，但其最有成就的则是传记小品和记叙性散文。其《王冕传》、《秦士录》、《杜环小传》等，均善抓住富有特征性的情节来突现人物的精神风貌，使人物性格鲜明，栩栩如生。刘基（1311～1375）在明初文坛上占有重要位置。他和宋濂一样，反对元末纤丽文风，力主明道致用，宗经师古，强调恢复汉唐文学传统和文章的教化作用。其散文内容丰富，体裁多样，而以寓言体散文最为出色，《郁离子》十八章中多杂寓言故事，《卖柑者言》更为杰出。其文风古朴淳厚，对明初散文由纤丽转向质朴起了重要作用。

随着明王朝统治的巩固，文网日严，歌功颂德之作日繁，代表作家是“三杨”——杨士奇、杨荣和杨溥。三人均官至大学士，朝廷诏令奏议多出其手，这种形式典雅工丽，内容多为粉饰现实和歌功颂德，称为台阁体。当时不少文人入仕后争相模仿，文气冗弱的台阁体风行一时。同时，随着科举制的发展，八股文到明成化（1465～1487）年间也正式定型。

随着台阁体散文弊端的日渐明显，反台阁体的茶陵派和前七子应运而生。茶陵派是以茶陵人李东阳为首的一个反台阁体文学派别。李东阳（1447～1516）也是台阁重臣，但在散文方面，他主张师法先秦古文，追求典雅流丽，虽未完全脱去台阁体风气，但他想以深厚雄浑的文风来取代台阁体文风的用意可见。真正给台阁体以全面打击的是前七子。前七子指明弘治（1488～1505）、正德（1506～1521）年间，以李梦阳、何景明、徐祯卿、康海、王九思、边贡和王廷相为骨干的一个文学流派。他们大倡文学复古之风，在“文必秦汉、诗必盛唐”的口号下，鄙薄西汉以下的所有散文，这对于打击台阁体和八股文的恶劣影响，起到了积极作用，但他们抛弃了唐宋以来的散文传统，盲目尊古，一味拟古，又在文坛上造成了极坏的影响。和前七子同时的还有几位较有成就的作家，如马中锡（约1446～约1512），其文横逸奇崛，卓然自立，《中山狼传》为其名作。杨慎（1488～1559），其散文古朴高逸，笔力奔放。

前七子拟古主义的恶性发展，引起许多人的不满，其突出代表便是唐宋派。所谓唐宋派，是指明嘉靖（1522～1566）年间以王慎中、唐顺之、茅坤、归有光等为代表，倡导学习唐宋八大家散文的一个文学流派。他们力矫前七子之弊，在肯定秦汉散文传统的同时，强调学习唐宋古文家的散文法度，同时又强调要“自为其言”，不一味模拟。王慎中和唐顺之的文学活动正处于前、后七子复古主义的间歇期，影响颇大。王慎中（1509～1559）钦佩欧阳修、曾巩的散文，反对拟古，主张学习唐宋散文，直抒胸臆，卓然成家，与唐顺之一起成为唐宋派的首领。其文《海上平寇记》等，叙写详明，结构缜密，语言华赡而意味深长。唐顺之（1507～1560）先受前七子影响，后受王慎中影响，公开反对前七子的拟古主义，提出学习唐宋文

"开阖首尾经纬错综之法"，其《竹溪记》等文均立意新颖，文笔流畅，风格简雅清深，自然浑厚。当然其文仍未完全摆脱拟古主义和八股文的影响。万历（1573～1620）年间，又有后七子出现。后七子是以李攀龙、王世贞为代表，包括谢榛、宗臣、梁有誉、吴国伦和徐中行在内的一个复古主义文学流派。他们完全重复前七子的道路，这对尚有道学气和迂腐平庸毛病的唐宋派是个很大的冲击。这时茅坤、归有光再倡唐宋古文，与后七子对抗。茅坤（1512～1601）提倡学习唐宋古文，推崇韩愈，为文刻意学习司马迁和欧阳修，他评选的《唐宋八大家文钞》，在当时和后世都有很大影响。归有光（1506～1571）是唐宋派中成就最高的作家。他批评后七子的首领王世贞为"妄庸"之人，主张"变秦汉为欧曾"，强调写文章要"出于意之所诚"，反对"绘藻之工"。他的名作多为记叙、抒情之作，如《项脊轩志》、《寒花葬志》等，都写得结构精巧，感情真切，描绘生动，言简意赅，纡徐平淡，情味至浓。其文对清代桐城派亦颇有影响。唐宋派散文的成就超过前后七子，但他们站在道学家立场上来强调道盛则文盛，这不但束缚了他们的创作，同时也削弱了他们文学主张的战斗力。前后七子的拟古主义取代台阁体统治文坛达百年之久，但唐宋派却始终未能主盟文坛。

嘉靖、万历年间的李贽（1527～1602）不是文学名家，但其文学思想影响颇大。他坚决反对文学上的拟古主义，提倡"童心"说，提倡用街谈巷语、极浅极近的"迩言"；推崇自然之美，反对"有意于为文"，提倡愤世嫉俗之情


归有光像

与自然含蓄之美的统一。他自己的散文能突破传统古文的格局，形成了独特的风格。李贽的散文主张适应了当时文学本身发展的要求，成为明代后期文学思潮的纲领，对公安派及后世散文发展都产生了巨大的影响。

万历年间猛烈反对前后七子复古主义的，是以三袁为代表的公安派。公安派是以湖广公安籍的袁宗道、袁宏道、袁中道三兄弟为代表的文学流派。公安派认为文学随时代变化而变化，文学的内容和形式都不能摹古，反对贵古贱今；主张独抒性灵，不拘格套，强调文章要有真性情和自然趣味；文章要从胸臆中流出，言人之所欲言，言人之不敢言。这些主张，可以说是对传统散文理论的发展和突破。公安派中创作成就最高的是袁宏道（1568～1610）。其散文作品极为丰富，颇有特色。其尺牍二百余封，长者千言，短者数十，简练、生动，杂以诙谐；其各类随笔二百余篇，题材多样，浓富意趣；其传记文如《徐文长传》等，人物形象鲜明生动；其游记九

十余篇，如《满井游记》等，运用写实手法，描绘精细，情致盎然，文笔优美，历来传诵。其文浅近真切，清新明畅。袁宗道（1560～1600）之文语言畅达，率真自然，然士大夫闲情逸兴较浓。袁中道（1575～1630）之文亦多游记、日记、尺牍之类，《西山十记》等文描摹入微，情景交融，生动而不流于纤巧。公安派之文因内容不充实、思想较贫乏，故虽有革新意义，但成就不大，但是它却表明了明代散文由禁锢而解放，由拘忌而自然的发展趋势。

与公安派同时的还有竟陵派。竟陵派是以竟陵人钟惺、谭元春为首的一个文学流派。他们也反对拟古主义，主张独抒性灵，但不满意公安派之俚俗、浮浅，着意倡导"幽深孤峭"的风格，刻意雕琢求新，但终因题材狭窄，风格艰涩隐晦而出现了明显的形式主义倾向，成绩有限，当时受竟陵派影响而有成就的是刘侗，他的《帝京景物略》在语言上体现了竟陵派散文的特色。

晚明的小品文既是传统散文的一个发展，也是公安派、竟陵派文学革新的直接产物。王思任、祁彪佳、张岱等均为著名作家，而以张岱成就最高。张岱（1597～1676）兼采公安、竟陵之长，弃其所短，其作品题材较广，于描写山水外，广涉社会生活各个方面。其《西湖七月半》、《湖心亭看雪》、《柳敬亭说书》等均为名作，写景抒情，说理叙事，文笔清新活泼，时杂诙谐；情景逼真，意境优美，使其散文既明丽清净，又精工雕琢。晚明小品在中国散文史上占有重要的地位，但其弱点也极为明显，多数文章是抒写个人闲适情趣的"小摆设"，而有少量文章趣味低下，平庸浅俗。

晚明的旅游专家徐霞客（1586～1641）也是一位有名的散文家，其《徐霞客游记》既是卓越的地理学著作，也是优美的日记体游记散文。其写景记事，均充满生活实感，写景精细入微，情景交融、词汇新颖，不落俗套，时杂各地风土民情，情味盎然。

明末阶级矛盾、民族矛盾尖锐，一部分作家又祖述六经，或承唐宋派，或追前后七子，写下了一些面对现实，富于爱国主义精神的作品，如张溥的《五人墓碑记》、陈子龙的《横云山石壁铭》、张煌言的《奇零草序》、夏完淳的《狱中上母书》等，均为传诵之名作。

清朝是中国古代散文发展的最后一个时期。总的说来清代的散文是有成就而无特色。

明末清初的一批作家，开始转变晚明小品的格局，钱谦益首开此风。钱谦益（1582～1664）既反对明代的复古派，又不满意公安派的狭窄和竟陵派的肤浅。他既倡导为文要"情真"、"情至"，反对模拟，又倡导为文应有渊博的学问以反对疏浅。他认为写文章应兼具"独至之性，旁出之情，偏诣之学"（《冯定远诗序》），力图将"学人之文"与"文人之文"合为一体。他本人的文章内容驳杂，规模阔大，铺陈学问与抒发性情结合，纵横恣肆。这种恢诡、奔放的文风对改变明文之衰微格局起了很大的作用。稍后于钱氏的清初文人，分别向着"学人之文"和"文人之文"两个方向发展。

"学人之文"的代表作家是黄宗羲、顾炎武、王夫之等。黄宗羲（1610～1695）是一个有多方面造诣的学者。他

反对复古和拘于一家一派，强调文、道、学的统一，要言之有物；他也强调文章要“情至”，据情直书。其《原君》、《原臣》等作，不仅有进步的民主性思想，而且文笔纵横恣肆，风格宏伟浑朴。顾炎武（1613～1682）也是一位著名学者，他认为文章应有益于世用，反对空洞无聊的文字，宣称“文之不关于六经之指、当世之务者，一切不为”（《与人书》三）。其议论文立论卓越，简明宏伟；其记事文和书信等文，叙述清楚，描写生动，笔锋锐利。王夫之（1613～1692）强调文学的现实性和社会作用，反对复古和模拟，强调为文应有个人特色。其杂文和史论颇有特色，如《论梁元帝读书》等，均写得纵横捭阖，感情洋溢，风格雄浑恣肆。

“文人之文”的代表作家是被称为“清初三大家”的侯方域、魏禧和汪琬。侯方域（1618～1654）在三家中成就最高，他推尊唐宋八大家，尤倡学习韩愈、欧阳修。他为文既讲纵横驰骋，又讲法度。其人物传如《李姬传》、《马伶传》等，情节曲折，人物形象生动，文章有声有色；其书信如《癸未去金陵日与阮光禄书》等，洋洋洒洒，词严气盛，可谓锋芒毕露。魏禧（1624～1681）论文主“积理”和“练识”，好《左传》和苏洵之文。其文长于议论和叙事。其传记文如《大铁椎传》等，表彰志节之士，文笔简练，叙事如绘，颇富形象性和感染力，表现了一种凌厉慷慨之气。汪琬（1624～1691）之文，有意学明之唐顺之、归有光和宋之欧阳修、曾巩，为文比较“正统”，讲究法度，其文条达疏畅，简洁平实。属于“文人之文”而成就较高的作者还有王猷定、邵长蘅、姜宸英、朱彝尊等。

清朝中叶，进入雍正（1723～1735）、乾隆（1736～1795）时期，理学再度抬头，意识形态领域思想控制加紧，桐城派古文应运而生。戴名世（1653～1713）之文明显地承袭明代之唐宋派。他主张作文应以“精、神、气”为主，语言为末，同时强调，文章所以能“传神”关键在有“义理”。其部分文章如《与余生书》之类，大胆放言，浩瀚纵横，尚有清初文章风气。然其因《南山集》文字狱而遇害，所以，他是明清之际文风的结束者，而又对此后的桐城派有相当的影响，这不仅因他是桐城人，也不仅因其文学主张和艺术技巧对桐城派有影响，而且还包括他因《南山集》而遭文学狱的影响，使桐城诸子引以为戒，形成一种新的文风。桐城派是指清朝中期以桐城人方苞、刘大櫆和姚鼐为代表的散文流派。方苞（1668～1749）是桐城派的开创者。他在思想上尊奉程朱理学，文学上推崇唐宋古文。他提倡写古文要重“义法”，“‘义’即《易》之所谓‘言有物’也；‘法’即《易》之所谓‘言有序’也。意以为经而法纬之，然后为成体之文”（《又书货殖传后》）。主张文章内容与形式统一，反对俚俗和繁芜，认为古文应以“清真雅正”为尚。其《狱中杂记》、《左忠毅公逸事》等均为名作，语言简练，不枝不蔓，风格雅洁。刘大櫆（1698～1779）也是桐城派的开山祖之一。他认为文章应“明义理，适世用”，他在方苞讲“义法”的基础上，讲究“行文之道”；他重视文章的神气，提出“神为气之主”的新看法，讲究音节和字句。其文喜欢铺张排比，辞藻气势较

盛，而雅洁淡远则不及方苞。姚鼐（1732～1815）是桐城派之集大成者。他将桐城派的理论系统化，强调文章要义理、考据、文章三者并重，并认为"神、理、气、味者，文之精也；格、律、声、色者，文之粗也。"他又讲文章的阴阳刚柔之分，认为阳刚、阴柔这两大类风格不可偏弃，刚柔相济之文乃是文章的更高境界。最能体现其文学主张的名作是《登泰山记》，其文简洁清淡，纡徐雍容，情韵丰厚，偏于阴柔，与方、刘之文虽有不同，但仍不脱雅驯不芜的总特色。

桐城派散文是中国传统散文的一个历史发展，它在思想内容上，语言文风上都适应了清代统治者的需要，其雅洁通畅的特色，对矫正明末清初文风，促进散文发展起了一定的作用，影响所及，直至"五四"新文化运动。姚鼐之后，影响较大的是阳湖派。阳湖派是以阳湖人恽敬、张惠言为代表的一个散文流派，实为桐城派的一个支流。他们在理论上与桐城派接近，而在创作上有所不同。他们强调吸收骈、散两种文体之长，以救桐城派之单薄。恽敬（1757～1817）喜韩非、李斯之文，其文章雄刚峻峭，而稍欠情韵；张惠言（1761～1802）之文有意学韩、欧，风格较为温润和易。李兆洛（1769～1841）也属此派，其文较为厚重。阳湖派与桐城派之文互有得失，但其成就未能超越桐城派。

在桐城派的极盛期，有两位不同于桐城派的散文家，这就是章学诚和袁枚。章学诚（1738～1801）既反对桐城派专讲"义法"，又反对袁枚专讲"性灵"。强调文章要"修辞立诚"，要"气昌而情挚"，其文以议论见长。袁枚（1716～1797）主张骈、散文体各有所用，提倡抒写"性灵"，反对拟古。其文恣肆酣畅，机趣横生，令人耳目一新，然雅洁严谨稍感欠缺。

近代散文指清代道光（1821～1850）年间至"五四"前夕的古文。这个时期总的情况仍是桐城派占主导地位，但随着时代的变化，散文也发生着巨大的变化，道光以后，时代危机日趋严重，为适应现实生活需要，各种各样的经世之文相继出现，古文出现了新趋向。包世臣（1775～1855）首先起来反对抽象的载道之文，提倡"言事之文"、"记事之文"，要求文章与经世相结合，其散文大多关切时务政事，深切著明。魏源（1794～1857）主张文章要联系社会实际，要切于实用，表现了政治家、实务家的特点。其文章多与时务政事之兴革有关，洞悉事情，叙事清晰，说理透辟，文字洗炼，形成清道隽峭的特色，与桐城派异趋。龚自珍（1792～1841）主张文学和政治必须统一起来。他写了许多极富现实意义的作品，如政论文《明良论》、讽刺寓言小品《病梅馆记》等。其文直承先秦、两汉散文传统，语言风格活泼多样，散行中有骈偶，简括中有铺排，瑰丽中有古奥，大别于桐城派，开古文之新风气。这些经世文派的文章，打破陈规，为清代散文之一大变化，开近代散文之先河。

随着资产阶级改良主义的发展，冯桂芬、王韬等对桐城派提出尖锐批评，主张文章社会化，否定桐城派的"义法"。与此同时，太平天国的洪秀全、洪仁玕等发布《戒浮文巧言谕》，抛弃桐城派古文，主张"朴实明晓"的文风。为建立新体散文作出了努力。但在

此时，桐城派古文也在努力“中兴”。首先是梅曾亮（1786～1856）提出“文章之事，莫大于因时”，即随时代发展而反映不同的现实内容。他虽思想倾向保守，但其文章清淡简朴，颇富文学意味，使桐城派古文出现活跃的趋势。把桐城派古文推向“中兴”的是曾国藩。曾国藩（1811～1872）推崇姚鼐，宣扬桐城派古文，一时声势颇大，使桐城派古文形成“中兴”局面。但实际上，曾国藩的古文理论和创作均有别于桐城派。他标榜古文，又颇赞赏清中期以来的骈文；他扩大了桐城派学习的源流；并于义理、考据、文章之外，又加上“经济”一条，使桐城派古文有了致道之用；其为文“好雄奇瑰玮”，与桐城派之简朴清淡之风不同。曾国藩出于桐城，而对桐城派又有所改革，他矫正了桐城派脱离实际、追求闲雅的倾向，使古文较有内容，较有气势，为桐城派古文打开了僵局，曾国藩利用桐城派，开创了湘乡派。湘乡派是以曾国藩为核心，以其湘乡籍弟子张裕钊、吴汝纶、黎庶昌、薛福成等为骨干的散文派别。湘乡派古文成为宣传封建道德、维护封建统治的有效工具，颇受当时统治者的支持。另有吴敏树（1805～1873）虽不依傍桐城门户，但实与桐城派相差无多；他虽终身不受湘乡派之牢笼，但他始终未找到自己的古文创作道路。

首先打破桐城派“中兴”局面的是新生的资产阶级改良派。陈荣衮、裘廷梁提倡用俗话写白话文，从语言形式上否定一切古文的表达作用，但影响有限。影响较大的是康有为、谭嗣同、梁启超等人的新体散文。康有为（1858～1927）无视古文之传统程式，而又取其所长；受龚自珍影响，而比龚自珍汪洋雄放。其文多政论，直抒己见，证据古今，奔放流畅，无意不达，实开梁启超“新文体”之先路。谭嗣同（1865～1898）否定桐城派，寻求新文体。其散文从学习骈体文中来，句法严谨整洁，沉博绝丽，然明显表现出通俗化的倾向。梁启超（1873～1929）提倡“文界革命”，尝试过“语文合一”，大胆突破传统古文的束缚，致力于文体的通俗化。其散文平易畅达，时杂俚语、韵语和外国语法，纵笔挥洒，不加检束，号为“新文体”。《谭嗣同传》、《少年中国说》等为代表作。他的新体散文是对传统古文的一次猛烈冲击，为清末的文体解放和“五四”白话文运动开辟了道路，对19世纪末、20世纪初的思想解放和文体解放起了极大的推动作用。

此后的资产阶级革命者，也多致力于文体的通俗化，如邹容、陈天华、秋瑾等，多用白话体为文，为促成文体的根本变革做出了积极贡献。

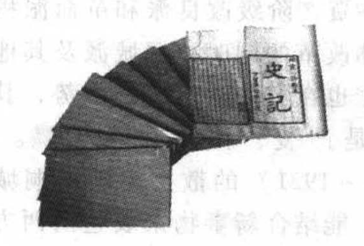
在资产阶级改良派和革命派积极进行文体改革的同时，桐城派及其他传统古文派也在努力适应新的形势，其代表人物是严复、林纾和章炳麟。严复（1853～1921）的散文突破了桐城派的局限，能结合新事物来表达向西方寻求真理的新思想，特别是用先秦诸子和桐城派古文笔调翻译了《天演论》，当时引起颇大反响。但他坚持所谓严谨的古文格调，反对通俗化，最终走向了新文化运动的反面。林纾（1852～1924）专治桐城派古文，后用古文翻译西方小说，在知识界引起了极大的反响和兴趣。章炳麟（1869～1936）亦以古奥难懂之文表达强烈的反清思想，鼓吹资产阶级革

命。此外，王先谦（1842～1917）之死守桐城家法，马其昶（1855～1930）这位桐城派殿军也不越桐城规范，虽有成就，然均不能适应时代的要求。

中国的古代散文发展到近代，显然已无法适应时代的急剧变化和新的现实生活需要。随着“五四”新文化运动的兴起，以实用、通俗为主要特征的新体散文进一步发展，大量白话文散文和小品文的成功对旧文学起了示威的作用，证明“旧文学之自以为特长者，白话文学也并非做不到”，终于过渡到了“大众化”的白话文。白话文的兴起并成为中国文学的主体，标志着语、文分离的传统古文对文坛长期统治的结束，划出了中国散文发展史上一个崭新的时代。

【秦汉散文】

秦汉时期，散文有了一定的发展。因为秦朝实行毁灭文化的政策，因而就有了“秦世不文”的说法。



《史记》书影



《汉书》书影

西汉时期，散文的发展进入一个辉煌的时期，这期间最具代表性的当推司



班固像

马迁的《史记》和班固的《汉书》。《史记》是中国第一部纪传体通史，其中塑造了各种鲜明的人物形象。作为一部传记文学的经典作品，《史记》在中国散



司马迁像

文史上起到了一个承前启后的重要作用。《汉书》是中国第一部纪传体的断代史，是班固的倾心之作，叙事简练明了，结构严谨，体现了汉代史传文章的发展变

化，把散文的发展推向了一个新的水平。

【魏晋散文】

魏晋南北朝时期是中国散文又一次重大变革的时期，是文学独立自由的时代。

汉魏时期是中国散文开自由之风的时期，这时期最杰出的代表就是曹操父子与建安七子。曹操不但是政治上有名的政治家，他也是当时杰出的散文家。曹操的文章形式自由，简约严明，如《遗令》、《求贤令》等写得十分随便，有人说他是“改造文章的祖师”，对散文的发展起到重要的作用。建安七子当中，数孔融和王粲的成就最高，孔融的文章以议论为主，如《荐弥衡疏》、《论盛孝章书》等，都是直抒己见，放言大胆，毫无顾忌。王粲主要以写议论文和书信为主，其中不少是对世人的忠告，非常恳切。



建安七子图



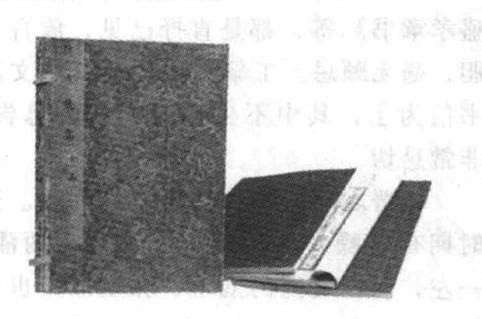
曹操像



曹植像

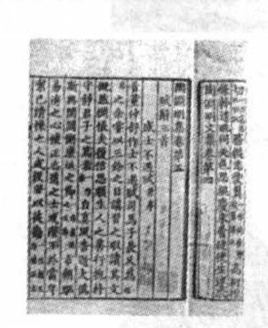
西晋之时，散文仍以议论为主。这时期有名噪一时的三张、二陆、两潘、一左，两晋之间的刘琨、郭璞散文也非常有特色。东晋时期骈文开始盛行，不过还是有很多人在散文上大下功夫，如陶渊明和王羲之。王羲之的书信很出色，如《与会稽王笺》、《报殷浩书》等。其最为人称颂的是《兰亭集序》，文笔清新自然，风格疏朗。陶渊明的散文很具

真情实感，其传世名作《桃花源记》寓意深刻，令人称奇。



《陶渊明集》书影

南北朝时期因为骈文鼎盛，散文开始衰落，但也不乏一些成就卓著者，如范缜、裴子野等。范缜的《神灭论》道理透彻，锋芒毕露。裴子野的《雕虫论》代表了由文向质转变的势头。还有苏绰的《大诰》、颜之推的《颜氏家训》、郦道元的《水经注》等都是散文



陶渊明集

的代表作。另外，魏晋南北朝时期的一些史学家、小说家作品如陈寿的《三国志》、干宝的《搜神记》、刘义庆的《世说新语》等，都从各个方面说明了这一时期的散文不俗的成就。

【唐代散文】

散文在隋唐五代时期发生了重大的变革，在中国散文发展史上起着承前启后的重大作用。



韩愈像

隋初，不少文人不满骈文之浮华，痛骂六朝文人，然终隋一代，骈文一直居主导地位。唐初，骈文也占主导。唐太宗的重实录、反浮华，引起对文体、文风的改革运动。陈子昂于初唐真正反对骈体文而提倡写古文。其文风质朴疏朗，为改革文体、文风找到了正确方向。



柳宗元像

然而，用骈文写作的风气直到盛唐，甚至中唐时期都未曾真正改变。但是随着盛唐、中唐古文运动的兴起和发展，骈文受到了极大的冲击，散文取得了很大程度的发展。玄宗时期的张说、萧颖士等人力辟骈文流弊，开古文运动之先

声。盛中唐之际，元结是成就最高的散文家。其作品短小精悍，善于讽刺，如《化虎论》等。中唐韩、柳之前，最有影响的散文家有梁肃和柳冕，其文古朴之风为韩愈所师法。

中唐的古文运动伴随社会上政治改革的潮流和思想界儒学复古之风，应运而生。韩愈、柳宗元是古文运动的代表人物。韩愈的文章内容丰富、独具特色、深于立意、巧于构思，语言极富创造性。而柳宗元的文章观点明确、思想深刻，如《捕蛇者说》。他是中国寓言的继承者，如《三戒》寓意深远。同时，他还把中国的山水游记推向一个高峰，如《永州八记》。进入晚唐，文坛呈现古文渐衰、骈文回潮的趋势。杜牧是此时古文成就最高的。晚唐小品文作家成绩斐然。五代文坛被骈体主宰，古文销声匿迹，无可称述。

【宋代散文】

宋代散文是从唐代韩愈、柳宗元倡导的古文运动发展而来的。柳开于北宋



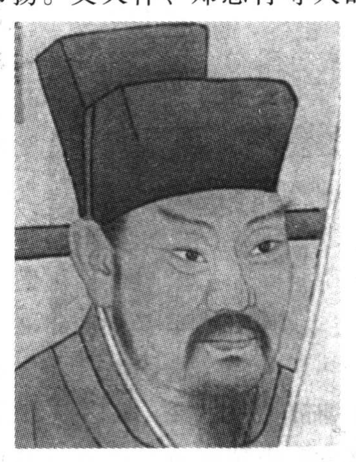
欧阳修像



苏辙像

初年首先提倡古文。石介著《怪说》猛烈抨击“西昆体”。欧阳修为宋代散文的第一个大师，是宋代散文的奠基者。北宋后期，宋代散文进入其发展的黄金时代，活跃在文坛上的有苏洵、曾巩、王安石等人以及苏轼门下的“六君子”。

南宋前期的散文充满爱国激情。李纲主张“文章以气为主”。宗泽、岳飞、陆游等人的作品都是在激烈的民族矛盾中有感而发。南宋末的散文，爱国精神更为昂扬。文天祥、郑思肖等人的作品



王安石像

迸发出爱国主义的光芒。

宋朝骈文也继承了唐代骈文的某些优良传统而有所发展。宋初承晚唐、五代余习，骈文大家前有徐铉、后有杨亿等。到了欧阳修时，随着古文运动的胜利，骈文也作了很大的改革，在文体上开始朝着新的方向发展，出现了曾巩、汪藻、方岳等骈文大家。

【元代散文】

元代散文和宋代相比，远为逊色，虽不乏可读的篇章，但总体而言，抒情

赵孟頫书法

写景的少，而经世致用、歌功颂德的多。



耶律楚材像

元朝散文呈三变：初期文坛呈现一片新气象；中期文章写得峭刻森严；晚期，作者摆落凡近，追习往哲。元朝著名的作家有郝经、戴表元、袁桷、姚燧、赵孟頫、虞集、黄溍、杨维桢等人。其



赵孟頫像

中姚燧和虞集被称为元代古文二大家。赵孟頫既是作家，又是画家、书法家，有《吴兴山水清远图记》等作品传世。

【清代散文】

清代散文，包括古文和骈文，作家



姚鼐像

辈出，佳作甚多，流派分明，在古代散文史上占有重要地位。

清代散文大致可分为三个阶段：清初散文，以直抒性灵的小品文为主，后以钱谦益为代表开始转变，涌现出如黄宗羲、顾炎武、王夫之和侯方域、魏禧、



魏源像

汪琬为代表的散文大家；清中叶散文，以“桐城派”成就最高，代表人物是方苞、刘大櫆和姚鼐，而此时的章学诚和袁枚则与他们的风格不同，后来恽敬和



侯方域像

张想言承“桐城派”之风，创出“阳湖派”；后期散文名家有朱琦、龙启瑞、吴敏树、曾国藩等人。鸦片战争前夕，出现以龚自珍、魏源为代表的启蒙思想家。

清代骈文盛行，超越明代，多以写“四方体”的骈文为主。其作者以陈维崧最著名，其文气势雄伟，起了开张风气的作用。后来又有胡丕游、邵齐焘、袁枚、吴锡麒等也很出名。



钱谦益像

【骈文】

骈文　是指通篇为骈偶句或以骈偶句为主的文章。

骈文亦称骈俪、今体、四六等。驾二马谓之骈，引伸之，凡二物相并皆可曰骈。俪之义为偶、两，也是二物相并之义。因此，骈俪，即指文章中的骈偶属对。在中国散文史上，唐以前并无骈、散文体之分，然作为文章的两种不同艺术形式却早已存在。唐代有古文（散文）和今体、四六之说，古文之称始于韩愈，“四六”之称则始于柳宗元。因

骈文多用四六句式，故称“四六”，柳宗元所谓“骈四俪六，锦心绣口；宫沉羽振，笙簧触手”（《乞巧文》），即指骈文。晚唐李商隐在其《樊南甲集序》中，以“古文”和“今体”相对，并以“四六”命其骈文体，可知“今体”亦指骈文。真正称骈俪之文为骈体文的，大约始于清代李兆洛所辑《骈体文钞》一书。

骈文是与散文相对而言的，其主要区别在于是否讲究对偶与韵律。骈文作为一种文体，有其突出特征：一是讲求对偶、即同样结构的词句之两两并列；二是音韵和谐；三是用典使事；四是雕饰辞藻。骈文有一个相当长的发展过程，它的特征也是在长期发展过程中逐渐形成和完善的。骈文究竟产生于何时，历来说法不一。大体说来，它脱胎于汉赋，形成于魏晋，全盛于齐梁，中唐以后呈衰微趋势，但余波所及，直至近代。

中国古代文章中的对偶情况，古已有之。中国汉字的单音只义，易于使语句音节整齐，形成对偶，这种情况从《尚书》开始至先秦的历史散文、诸子散文中都有。但这些文章不能称骈文。即以对偶而论，这些作品中的对偶情况，一是数量尚少；二是大多“不劳经营”，并非作家有意为之；三是全无规律。至屈骚问世，颇多排偶之句；汉赋继起，铺张扬厉，崇尚丽词；受其影响，汉代不少文章如贾谊《过秦论》、司马迁《报任安书》等，都用了不少骈语丽词，但这些文章仍不是骈体，这不仅表现在其对偶句还未占主导地位，而且在韵律、用典等方面都远不具备骈体文的特征。这种情况，只能看作是骈文发展的早期现象。

汉末建安（196～220）时期，蔡邕、孔融、曹丕、曹植等人，更加自觉地追求文章的对偶和辞采，如孔融的《论盛孝章书》，曹丕的《典论·论文》，曹植的《与杨德祖书》、《求通亲亲表》等，都表现出明显的骈化倾向。此时之文，虽还时时杂以散句，但无疑是朝骈体文大大迈进了一步。魏正始（240～249）时期的阮籍、嵇康之文，大体上也是行文奇偶相生，散体之中或用韵语。

西晋太康（280～289）年间，诗文的形式主义倾向进一步发展，刘勰所谓“采滥忽真，远弃风雅，近师词赋，故体情之制日疏，逐文之篇愈盛”（《文心雕龙·情采》），正概括了这一时期文学偶语日多，辞藻益繁的发展趋向，而这种趋向的代表作家是陆机。陆机（261～303）被认为是骈体文的奠基者，他的《吊魏武帝文》、《豪士赋序》、《叹逝赋序》等，大量用对偶句，议论与抒情结合，是当时骈体文的典型作品。所以说，骈体文至陆机已基本成熟，但其韵律的运用尚不那么自觉，典故的运用还不那么繁密。东晋一代，文坛上骈文盛行，但成绩平平，无甚特色。

到了南期，文章发展的总趋势是由质趋文，更向骈偶化方向发展，文学的地位更加突出，更受统治者重视。南朝宋代，文学开始独立为科，这是中国文学意识更加自觉的重要标志，也是文学在社会生活中的地位和作用大大提高的重要标志。同时，南朝的帝王及皇室诸王多爱好文学，他们不但重视文学，网罗文士，而且不少人能创作，能评论，已无愧为作者，这样，君臣竞趋，形成了极浓的文学气氛。又由于南朝四代均为腐朽的世族制度，贵族垄断了文学，

贵族和依附贵族的帮闲文人成了文学创作的主力军，他们脱离社会现实，不关心国计民生，歌舞宴饮之外，唯以雕章琢句为事，文学作品成为反映他们享乐生活和抒发情怀的工具，大大促进了文章的贵族化。从文学自身来看，由于文学理论的发展，文学的概念日渐明晰，文学与非文学的界限日渐清楚，重文轻笔倾向越来越明显，作家更自觉地探讨文学的特性和规律。特别是南朝齐武帝永明（483～493）年间"四声八病"的声律说的出现及其在文章写作中的普遍运用，对文章的骈体化起了极大的推动作用。

南朝宋的颜延之（384～456）长于《庭诰》一类的家诫之文，然最富辞采者，还是《三月三日曲水诗序》一类的记叙文和《陶征士诔》这样的抒情之作，这样的沉思、翰藻之作，曾冠绝一时。鲍照（？～466）是南朝宋的骈体文名家，他写了不少骈体应用文，但文学价值不大；其《河清颂》历来受人重视，但这种歌功颂德之作，主要在文字典雅华美；而真正代表其骈文成就的，是《登大雷岸与妹书》。这篇写景之作吸取汉赋铺陈和夸张手法，融情于景，在整齐的骈句中，时杂抒情、议论之散句，辞彩绚丽，文气跌宕，是骈文，而兼有散文之长。此外，其《瓜步山揭文》等亦颇可称道。鲍照的骈文在声律方面尚不如后来骈文严格。

南朝齐代诸帝及诸王多重文，故齐代文士辈出。竟陵王萧子良（460～494）雅好文学，张融、孔稚珪、王俭等著名文人俱集其门，号称"竟陵八友"，名噪一时。其表、启之文，尚较质朴，而其书札如《与郡太守刘景蕤书》等，则对偶讲究，辞藻浮艳。孔稚珪（447～501）是著名的骈文作家，其名作《北山移文》，嘲讽醉心利禄的假名士周颙之流，是相当成熟的骈文，然其文尖刻泼辣，嬉笑调侃，风格独特。他的其他弹劾表章，亦著称一时。王俭（452～489）也是齐初文坛的核心人物，其现存文多是策、命、表、章和仪礼之文。他最富文采的作品是《褚渊碑文》等，辞采富丽，骈四俪六，且以用事为贵、数典为工，开齐、梁骈文以博富为长之风。王俭这类文章的确体现了南朝骈文的本色，不过，他有一部分文章尚有一定内容，有别于后来的华而不实之作。王融（468～494）不但是"四声八病"声律说和永明体诗的创建者之一，也是骈文高手。其《三月三日曲水诗序》为当时擅名之作，歌功颂德，不遗余力；骈俪典雅，无以复加，确为典型的应制之文。此外，沈约（441～513）和任昉（460～508）也是齐代文坛颇负名声的人物，他们均以诏诰、文告之类应用文见长，文辞典雅，用事得体，声律谐美，然无甚特色。

南朝梁代"时主儒雅，笃好文章"，"才秀之士，焕乎云集"（《南史·文学传序》），故其骈文发展，也达于鼎盛。昭明太子萧统（501～531）之文可称者，是《陶渊明集序》和《陶渊明传》。文章骈散间用，文情并茂。然其对骈文发展影响最大的，是他所编的《文选》。他大胆地拒经、史、子于选本之外，只选"综缉辞采"，"错比文华"，"事出于沉思，义归乎翰藻"（《文选序》）之作，将他之前的骈文和形式华美、偏重骈俪之文选入其中，此选本的广为流传，对骈体文之发展繁荣，无疑起了推波助澜

的作用。梁简文帝萧纲（503～551）不仅是淫丽轻靡的宫体诗的主要倡导者，也是骈体文的重要作家。他明确提出："立身之道，与文章异。立身先须谨重，文章且须放荡。"（《诫当阳公大心书》）这"放荡"既有通脱不拘之意，亦不无大开声色之意。其文多骈体，也更重辞采，这对骈文的昌盛不无影响。梁元帝萧绎（508～555）也是骈文名家。他在《金楼子·立言》中说，文学作品应该"绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡"。特别强调作品要讲究文采、音律和抒情，这无疑对提高文章的骈化水平起着重要的作用，其作品也是典型的绮丽风格。刘峻（462～521）也是骈文名家。因其起于寒门，生活多波折，故其文多有现实内容，如其名作《广绝交论》、《辩命论》、《自叙》等，均为愤世嫉俗的慷慨之文，虽用骈俪，但颇有些汉魏风度，与一般世族文人浮华空疏的骈文相比，确实格调不同。庾肩吾（487～551）是宫体诗的创始者之一，其文传世虽不多，却颇能代表当时骈文"弥尚丽靡"的，如其《谢东宫赐宅启》等，四六对偶，十分工整，通篇隶事，雕琢字句，标志着骈体文已经发展到完全成熟的地步。此外，像陶弘景的《答谢中书书》，吴筠的《与朱元思书》、《与顾章书》，丘迟的《与陈伯之书》等均为骈文名作；江淹（444～505）的《狱中上建平王书》、《报袁叔明书》等，骈俪之中杂以单行，又不事藻饰，气格较高；王僧孺、陆倕、何逊等人，也都是这一时期的骈文作家。

齐、梁时期，骈文统治了整个文坛，论、辩、书、疏、诏令、简册、箴、铭、赋、颂、传记、杂文及一切实用文体，无不骈化。其中虽不乏有反映现实或写景抒情的佳作，但总体来看，内容空虚、形式绮艳，格调卑弱，程式化倾向严重。隋朝李谔曾猛烈抨击此时文风："江左齐梁，其弊弥甚，贵贱贤愚，唯务吟咏。遂复遗理存异，寻虚逐微，竞一韵之奇，争一字之巧，连篇累牍，不出月露之形；积案盈箱，唯是风云之状。世俗以此相高，朝廷据兹擢士。利禄之路既开，爱尚之情愈笃"（《上隋高帝革文华书》）。其言辞虽不无偏激，但却从本质上道出了齐、梁骈文的特点和弊端。骈文的这种高度贵族化、形式化，使它成为人们表达思想的桎梏，使自己走进了死胡同。

南朝陈代沿袭齐梁遗风，依旧是骈文主宰文坛。沈炯（502～560）的《经通天台祭汉武帝表》等陈情之文，感情真挚，不甚雕饰，虽事偶对，但质直自然。徐陵（507～583）是南朝最后一位骈文大家，最有代表性的作品是《玉台新咏序》，骈四俪六，极尽工巧靡丽之能事，可谓陈朝最"入时"之文章。当然，他另有一些书札文字，如《在北齐与杨仆射书》等，虽亦骈俪，但有真情实感，颇具活力。此外，江总（519～594）、陈后主（553～604）也都擅长骈文。

北朝文人、文章均不及南朝多，但也很有成就；其文虽受南朝文影响，然亦自有特点。北魏中后期的袁翻、常景等人，即向南人学习，所作文章多是骈体，不过尚处于学步阶段，在对仗精工、辞藻华丽等方面，都远逊于南朝。北魏后期温子昇（496～547）的文章多为骈体表章碑志，如其有名的《寒陵山寺碑》，对偶甚工，却还流利自然；辞藻绚丽，用典雅赡，但尚不雕刻堆砌。温

子昇的文章标志着北朝文向南朝文靠近。与温子昇齐名的邢劭（496—?）也擅长骈文，其文风主要学沈约。其文多表奏诏诰等实用文字，辞藻华丽，对仗工整，然尚明白晓畅。北齐的魏收（505～572）为文模拟任防，亦以骈俪为主，然比较简劲质朴，其文亦多为诏、策一类的官府文字。西魏初年，骈文水平不高。西魏末年，攻破江陵，南朝著名文人庾信、王褒等来到长安，故北周时期，骈文转盛。庾信（513～581）是整个南北朝时期最有成就的骈文家。他的骈文几乎全是到长安后所作，多为应用文字。其最为传诵的作品是《哀江南赋序》等。其文对仗工整，且行文自然流利；处处用典，却多能恰到好处；虽多为应用文字，然多能华实相扶，情文兼至。杜甫称“庾信文章老更成，凌云健笔意纵横”（《戏为六绝句》二），道出了庾信后期文章的新境界。庾信能纯熟地驾驭骈四俪六的语言格式，体现了骈体文已发展到十分成熟，无施不可的地步。当然，庾信的骈文也有用典过多、刻意求对而流于晦涩之弊。王褒（513～576）是北周仅次于庾信的骈文作家，擅为各类应用文体，对当时文风颇有影响。其名作《寄梁处士周弘让书》，感情深挚，凄婉动人，骈俪典雅，但不失流畅自然。

骈体文是一种特别讲究艺术性和形式美的文体，是文学意识高度自觉、作者自觉追求文章艺术美的产物。用艳丽工巧的形式掩饰空泛的内容，这是骈体文最大的特点，也是最突出的弱点，骈体文在南北朝时期的畸形繁荣，助长了形式主义文风的泛滥，对后世文学发展确实产生了不良的影响。

隋唐五代时期是骈体文开始走向衰落的时期。隋统一中国后，封建经济和政治都有了一定发展和变化，骈文已很难适应社会现实的需要。故隋文帝、李谔、王通等人都反对骈体，提倡散体。但收效不大。隋炀帝喜好靡丽的骈文，由于他的带头和提倡，终隋一代，骈文仍很盛行。

初唐时期仍扬六朝骈文之余波。唐太宗李世民虽不满骈文之浮华不实，然其文章仍基本沿袭骈体。初唐四杰也不满骈文的浮华柔弱，但他们仍是这一时期骈体文的高手。如王勃的名作《滕王阁序》，骆宾王的名作《讨武曌檄》等，均为后人激赏的骈文佳作。总的说来，初唐依旧是骈文占主导地位，一般的章奏和社会上的实用应酬文字均用骈文写作，而这种风气一直到盛唐、甚至到中唐时期都未真正改变。不过，随着盛、中唐古文运动的兴起和蓬勃发展，骈文受到了极大的冲击，也发生了一定的变化。

盛唐时期骈体文作家以张说和苏颋为代表。张说文多为承旨撰述，尤以碑志见长，文章用思精密，体格俊丽。苏颋长于制诰，文章堂皇典丽，颇富庙堂文学特色，然思想雅正，不事藻饰铺排。中唐骈文以陆贽为代表。陆贽（753～805）之文多为诏书、奏议，内容全系军国大事，且多为长篇大论，语言流畅，极富气势，与柔媚浮艳的传统骈文大异其趣，明显地表现出骈文向散文转变的趋势。

晚唐五代时期，古文趋于衰落，骈文又占据文坛主导地位，但有成就的作家不多，李商隐（813？～858？）当为第一。他善为章奏、祭文、书启，其名

作《奠相国令狐公文》、《上河东公启》等，不仅对仗工整，用典精切，而且情真意切，气韵自然。

从初唐四杰到李商隐，可以清楚看到，唐代的骈文虽沿袭旧的体制，但不断发生新变，其基本趋向是：思想雅正，内容比较充实，用典趋于平易，语言趋于流畅，感情较为真挚，风力较为刚健，表现了向散文靠拢的明显趋向。

宋初，骈文承晚唐、五代余绪，追求典雅、庄重，如徐铉等人之作。稍后，西昆诗大盛，杨亿、刘筠等人嘲风月、弄花草，粉饰太平，所写骈文浮夸虚美，重新煽起骈文淫靡浮华之风，成为宋代古文运动的主要打击对象。随着古文运动的胜利，骈文又有了很大的变化，如欧阳修、王安石、曾巩、苏轼等人为朝廷所写的表奏、札子一类文字，用骈文之形式，倡古文之气势，不尚用典，不事藻饰，不限四六，语言平易，促使骈文向散文化方向转变。两宋之交，骈文作家更趋于打破四六程式，多用长句。如汪藻（1079～1154）的《隆裕太后告天下手书》，孙觌的《西徐上梁文》，綦崇礼的奏书等，均用典贴切平易，多用长句作对，语言明晓，文辞更富气势，使骈文在散文化方面又有所前进。南宋后期，方岳等人的骈文更趋向于流丽、自然、贴切，不再留意典重，但影响有限。事实上，骈文屡经衰变，至宋末已远不是齐梁骈文的旧貌了。

辽、金在骈文方面没有有影响的作家和作品。

元代骈文几乎绝迹。从姚燧、虞集、赵孟頫所存的四六制诰来看，不但长句颇多，而且文笔平庸，毫无新意。

明代文学复古之风大盛，几乎无骈文可言，唯从明初和明末的某些制诰、赋序中还可见到骈文，但绝无象样的骈文作家和作品。

骈文在冷落了数百年之后，至清代又有转机。然而只能说清代骈文成就高于元、明两代，谈不上什么“复兴”，更没有什么创新，清初骈文家首推陈维崧（1625～1682）。其代表作《与芝麓先生书》、《苍梧词序》等，均写得跌宕有致，感情悱恻，与其词风不无相近之处。他对清代骈文的发展产生了较大的影响。乾隆、嘉庆（1736～1820）时期，出现了一批骈文作家。承陈维崧路子的有胡天游、邵齐焘、袁枚等。胡天游（1696～1758）曾名噪一时，其代表作《大夫文种庙铭》、《清一统志序》等，才气充溢，下笔纵横，偏于奥衍奇肆，袁枚称其骈文“直掩徐庾”，实为过誉。袁枚主张骈文、古文，各有所用。其骈文较为奔放、诙谐，较少束缚。孙星衍、孔广森等人的骈文有意追求高华典雅。总而言之，以上作家基本上是沿六朝、唐宋四六文的传统，无大变化。但汪中和洪亮吉有所不同。汪中（1745～1794）的骈文在清代格调最高。其代表作《哀盐船文》、《经旧苑吊马守真文》、《自叙》等，无论叙事、描写、抒情，均能取魏晋六朝骈文之长，属对精工，用典贴切，情致高远，余味深长。多用四言短语，而又不拘于四六。洪亮吉（1746～1809）的骈文与汪中相近。李兆洛主张混合骈、散两种文体之长，其文亦多骈散兼用。而其所选《骈体文钞》是历来最好的骈文选本，对清代骈文发展无疑起了一定作用。晚清的骈文作家，当然以李慈铭和王闿运较有影响。李慈铭（1830～1894）主张“文体必本

韵偶”（《书凌氏廷堪校礼堂集中《〈书唐文粹文后〉文后》），强调运用骈文，然其作品无甚特色。王闿运（1833～1916）的骈文在晚清时期可谓首屈一指，当时被人推崇备至。他的骈文多为书札、议论、箴铭等，基本上是模拟六朝之作，虽属对工整，用典贴切，刻意雕琢，风格靡丽，是骈文正宗，但因袭前人，毫无新意。

八股文 是明、清两代科举考试所采用的一种专门文体，又称制艺、时文等。它滥觞于北宋，经元、明而形成定格。它要求文章题目一律用《四书》、《五经》中的原文；内容必须以程、朱理学家的注释为准；其结构必须包括破题、承题、起讲、入题、起股（前比）、中股（中比）、后股（后比）、束股等部分，自起股至束股，每股都要写成两排排比对偶的文字，共计八股，故称八股文，亦称八比，这种以整段作对的长隔对是由唐初开始的律赋演变而来，律赋是骈文的律化，从这个意义上说，八股文也算是骈体文辗转演化而来的一个怪胎。这种严重束缚思想感情、寡淡无味，程式严格，而又毫无实用价值的八股文，只是文人士子入仕的敲门砖，它本身毫无文学价值可言，并且对文学的发展起着很大的阻碍作用。

四、辞赋

【辞赋】

辞赋是辞与赋的统称，此称始于汉代。

辞本是汉代人对《楚辞》的简称。辞产生于战国时楚地，故称《楚辞》；又因它以屈原的《离骚》为代表，故又称骚体。《楚辞》是一种新体诗，这类作品篇幅、句子都较长，句式比较自由，并多用“兮”字作语助词，使其抒情色彩和浪漫气息颇浓，由此而逐渐发展成一种兼有诗、文两种性质的文体——辞。赋是一种讲究文采、韵节，兼具散文与诗歌两种性质的文体。“赋”的含义，



屈原像

有个发展变化过程：作为《诗经》六艺之一的赋，是铺陈叙写之意，属诗歌艺术表现方法，它虽然对赋体的形成有影响，但不指文体。春秋时期，士大夫在社交活动中有赋诗的风气，即引用或朗诵《诗经》中的作品。“赋”是诵说之意，《汉书·艺文志》称：“不歌而诵谓之赋。”也不指文体。至战国时期，出现了士大夫自己创作的朗诵诗，便称之为“赋”，故汉代班固认为：“赋者，古诗之流也”（《两都赋序》）。可看出“赋”与诗发展流变之关系。“赋”的名称始见于战国时荀卿的《赋篇》。《诗赋略》说：“春秋之后，周道寖坏，聘问歌咏不行于列国，学《诗》之士逸在布衣，而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿（荀卿）及楚臣屈原离谗忧国，皆作赋以风，咸有恻隐古《诗》之义。”可见，汉代人认为屈原、宋玉等人的《楚辞》亦属赋体。故今之所谓“古赋”，实际上包括了先秦两汉时期的大赋、小赋和骚体赋。

屈原（约前 339 ~ 约前 278）是《楚辞》体的开创者。也可以说是后世辞赋之祖师，《楚辞》中之骚赋，多数更接近于诗，而像《天问》、《渔父》、《卜居》等篇，则更近于散文。特别是《卜居》、《渔父》，韵散相间，以散为主，又为“设问”之文，这不但对宋玉，司马相如、班固等人的辞赋有影响，

而且对东方朔的《答客难》、扬雄的《解嘲》、司马迁的《悲士不遇赋》等均有影响。屈原之后的宋玉"好辞而以赋见称"(《史记·屈原贾生列传》)。其《对楚王问》一文，虽通篇不用韵，但其结构与辞赋相同；《风赋》名为"赋"，实则是韵散相间，相当自由。此二文从取譬设喻和语言的雄辩恣肆看，均明显受《庄子》之文和战国纵横家游说之风的影响，可算赋体杂文，对后世同类文章颇有影响。刘熙载在《艺概·文概》中说："用辞赋之骈丽以为文者，起于宋玉《对楚王问》，后此则邹阳、枚乘、相如是也。"宋玉的《高唐赋》、《神女赋》、《登徒子好色赋》等，以丰富的想象和铺陈的手法来描绘女性，发展了艺术描写手法，表现了穷极声貌之特点，对后世同类辞赋颇有影响。这类作品又多佚荡情思而少讽谕之意，似可看出侍弄之臣不敢直谏，故杂以嘲戏的用心，这对汉赋也产生了影响，宋玉是由骚而发展为赋的重要作家。与宋玉同时的《楚辞》作家，尚有唐勒、景差等。

荀卿的《赋篇》分别以礼、知、云、蚕、箴为对象写了五篇赋，以四言为主，韵散兼出，设为问答，多用隐语，刘勰称其手法为"遁词以隐意，谲譬以指事"(《文心雕龙·谐隐》)。

从屈原、荀卿、宋玉等人的辞赋及赋体杂文看，设为主客问答的结构，韵散相间的体式，铺陈描绘的手法等，大体上奠定了汉赋的体制特点。

汉代最富有时代特征的文体是赋。汉初的赋家，大多追蹑屈、宋逸步，继承《楚辞》余绪，写作骚体赋。文、景之前最有名的赋家是贾谊和枚乘。贾谊今存完整的赋四篇。其中最有代表性的是他降职期间所写的《吊屈原赋》和《鹏鸟赋》。《吊屈原赋》是借吊屈原而自抒愤懑之作，也是现存汉代第一篇"士不遇赋"。作品中表现了在汉代天下一统之后，士不能"历九州而相其君"的怀才不遇之感，很有时代特征，也是汉人骚体赋的新内容。《鹏鸟赋》既写了祸福无常的忧郁之感，但更主要的是写如何用老庄思想来排解自己的忧愁，这同样具有鲜明的时代特征和代表性。贾谊的赋颇具真情实感，也比较倾向于铺陈手法的运用，散文气息较浓，预示着赋体的新变化。枚乘（？～前141）是继贾谊而起的辞赋家。枚乘今传赋三篇，最可靠和最有特色的是《七发》。这是一篇讽谏之作，文中假设楚太子有疾而吴客去探望，通过主客问答，劝诫贵族子弟不要过分沉溺于安乐，表达了对贵族集团腐朽纵欲的不满。这种形式，看似新颖，实则亦有所继承，除受《孟子》、《楚辞》等影响外，主要还是受战国策士游说之辞的影响，只不过游士变成了侍从，游说变成了讽谏。其先夸赞后进谏的模式也大体相同。《七发》用铺张、夸饰的手法极貌写物，词藻华美富赡而不甚堆叠，善用形象的比喻，结构宏伟，颇富气势。刘勰说："枚乘摛艳，首制《七发》，腴辞云构，夸丽风骇"(《文心雕龙·杂文》)。《七发》的出现，标志着汉代散体大赋的正式形成，而后人沿袭此体的作品极多，以致使"七"成为赋史上一种专体。与枚乘同为梁孝王客的严忌也是一位写骚体赋的作家，其《哀时命》亦为生不逢时的牢骚之作，无甚特色。淮南小山的《招隐士》亦承《楚辞》余韵，以夸张渲染的



四川邛崃司马相如琴台

手法，极写荒山幽谷之可怖，感情浓郁，音节和谐，有不少优美动人的文句，成为后世招隐诗之祖。

汉武之世，国势强盛。武帝又好大喜功，雅好文学，招纳文学侍从，提倡辞赋，诱以利禄，一时间以歌功颂德为主的“润色鸿业”之作应运而生，大大推动了汉赋的发展。

司马相如（前179？～前118）作为文学侍臣，写了不少赋，今存六篇，以《子虚赋》、《上林赋》为代表作。此二赋原为《天子游猎赋》一篇，至《文选》始分为二。赋以游猎为题材，极写诸侯、天子游猎之盛况、宫苑之豪华，以夸天子之事，而结尾处又写天子自省，罢游猎，崇节俭，以示讽谏之意。这种始于夸饰，终于讽谏的“劝百讽一”写法，遂成汉赋一个主要传统。此赋以铺排夸饰的手法，华美的词采，设为问答的形式和韵散兼用的语言，确立了铺张扬厉的汉大赋体制，司马相如也就成为汉大赋的主要奠基者和成就最高的代表作家。

东方朔（前154～前93）也是武帝时的辞赋家。武帝始终以其为俳优，不予重用，因此他的牢骚颇多。其代表作《答客难》实为一篇散体赋。文章不歌功颂德而发牢骚，虚设问难而加以辩解，遂开“设论”一体。此文设为主客问答，语言疏朗，议论酣畅，对比鲜明，刘勰称其“托古慰志，疏而有辨”（《文心雕龙·杂文》）。此后扬雄的《解嘲》，班固的《答宾戏》、张衡的《应间》等均模拟此文。

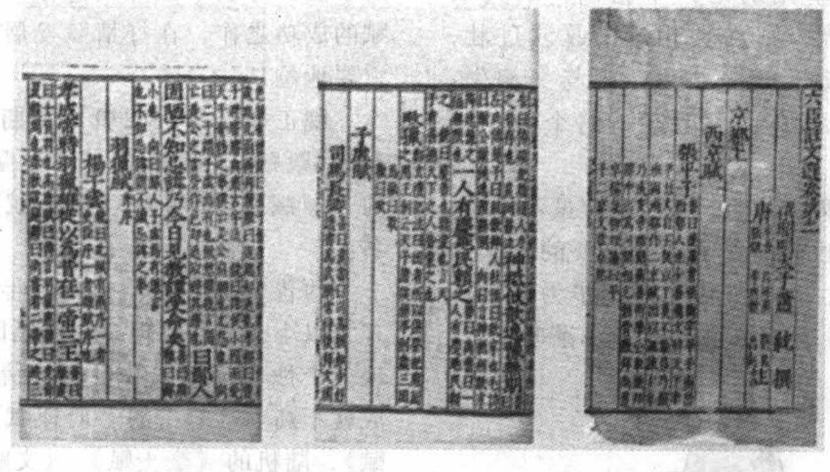
王褒（生卒年不详）是宣帝时重要的辞赋家，今存《洞箫赋》和骚体赋《九怀》，而以《洞箫赋》较有特色。这是中国现存最早的一篇描写音乐的赋作，辞采华艳，绘声绘色，刘勰称其“穷变于声貌”（《文心雕龙·诠赋》），对后世咏物赋和描写音乐的作品有影响。

此外，武帝时董仲舒晚年所写《士不遇赋》，司马迁所作《悲士不遇赋》均为较有名的牢骚之赋。枚皋也是当时颇有名气的赋家，可惜没有流传下来的作品。

西汉末年至东汉中叶，众多赋家均以司马相如的《子虚》、《上林》为模式，千篇一律，鲜有创新，唯扬雄、班固等人尚有特色。扬雄（前53～公元18）是西汉末年最著名的赋家。其《甘泉》、《羽猎》、《长杨》等赋，虽模仿司马相如之《子虚》、《上林》，但讽谏之意明显加强；艺术上也有所提高，某些段落的铺陈描写非常精彩，故后世有“扬、马”之称。扬雄的《解嘲》、《逐贫赋》等述怀赋也较有特色。扬雄晚年认识到辞赋之作是欲讽反劝，是“雕虫篆刻”、“壮夫不为”之技。同时，他还提出“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫”（《法言·吾子》）的看法，将楚辞与汉赋的优劣得失加以区别，对赋的发展与评论都产生了影响。班固是东汉前期著名的赋家，其代表作是《两都赋》，

其体例与手法均模仿司马相如，然他将描写对象扩大为整个帝都，这对张衡、左思都有影响。就其思想价值而言，此赋则主要是为朝廷说话，不再有什么讽谏之意，汉代讽谏之赋发展而为替朝廷说教，《两都赋》堪称代表。

现，不仅表现了汉赋由“体物”之大赋向抒情之小赋的转变，而且也显示了汉赋的风格由夸饰堆砌向平易流畅的转变，也可以说，张衡使汉赋的发展产生了某种根本性的变化。张衡之后的赵壹和蔡邕等，均沿此路而进。蔡邕（132～192）的《述行赋》名为“述行”，实为抒愤。此赋陈古刺今，不仅广泛而深刻地揭露了统治者的擅权专横罪恶，而且写出了人民的灾难和痛苦，这样的内容在汉赋中是极为可贵的。与蔡邕同时的赵壹，情绪更加激愤，其名作《刺世疾邪赋》对腐败的朝政进行了更加尖锐深刻的揭露和批判，表现了强烈的嫉恶如仇的反抗情绪。抒情小赋由发个人牢骚到进行社会批判，无疑是一大发展。此赋语言犀利，感情强烈，风格平易而疏荡，大别于传统汉赋之华艳，板滞。稍后的祢衡（173～198）亦以赋著称，其代表作《鹦鹉赋》看似咏物，实则托物言志。赋中以鹦鹉自况，抒写才智之士在乱世中的愤懑情绪，深寓对黑暗现实的不满之意。此赋状物精细，感慨良深，兼有咏物、刺世、抒怀的特色，为汉末



扬雄的《羽猎赋》、司马相如的《子虚赋》、张衡的《两京赋》书影

东汉中叶至末年，政治腐败，国势衰微，社会动乱，民不聊生，赋的内容和风格也随之而变化，以铺摛文采、歌功颂德为事的汉大赋日少，而反映现实、讥刺时政、以咏物抒怀为主的小赋开始兴起。张衡（78～139）的赋有两类。一类是散体大赋，以《两京赋》为代表，其主旨在于规讽，有些议论也较深刻，赋中关于都市各种人物的活动和杂技、百戏等演出情况的描写也颇新颖生动，但总的说来不脱汉大赋旧轨，新意不多。另一类是抒情小赋，以《思玄赋》、《归田赋》为代表，抒写自己政治上的忧愤和意欲归隐田园的情怀。特别是其《归田赋》，写田园生活之乐、短小明净，语言清新，情味悠长，而格调冷静平淡，极富个性特色，从内容到形式都使人耳目一新。这类抒情小赋的出

小赋之佳构。

汉赋作为汉代文学的主要形式，在艺术技巧上取得了一定的成就，对于中国文学观念的日渐明晰化起到了促进作用，在中国文学史上有一定地位。但汉大赋的弊病与局限也是不容忽视的。挚虞在《文章流别论》中指出：汉大赋"假象过大，则与类相远；逸词过壮，则与事相违；辩言过理，则与义相失；丽靡过美，则与情相悖"，这个批评相当中肯。

三国两晋时期，赋的地位虽不及诗，但仍很兴旺，出现了不少重要的作家和优秀作品，并且汉代大赋逐步为抒情小赋所取代，赋的骈化趋势也日渐明显。



贾谊像

建安（196～220）时期的辞赋多为小赋，题材渐趋日常化，反映社会现实的功能有所加强，抒情色彩也更加浓郁。曹丕是这一时期主要赋作家之一，今存小赋近30篇，但有特色的作品不多。曹植是这一时期成就最高的赋作家，今存小赋40余篇，纪事、咏物、述志，内容广泛，其中最有名的是《洛神赋》。此赋借鉴宋玉《神女赋》的写法，描写生动而细腻，比喻巧妙，辞采富丽，有极高的艺术价值。曹植的赋在题材的生活化、规模的小型化和表达的抒情化方面都很有特色。王粲（177～217）今存赋20余篇，多为骚体小赋，最为传诵的是《登楼赋》。此赋摒弃了汉大赋铺张扬厉的写法，以简洁明快的语言，情景交融的手法，抒发了强烈的感慨，是抒情小赋的成功之作，在抒情赋发展史上占有重要地位。

魏正始（240～249）时期，何晏的《景福殿赋》，阮籍的《猕猴赋》，嵇康的《琴赋》，向秀的《思旧赋》均较有名。

西晋太康（280～289）年间赋作颇多，以小赋为主，但多数作品因袭前人，缺乏个性；雕琢太甚，较少情趣，总体成就不高。唯潘岳的《西征赋》、《秋兴赋》，陆机的《豪士赋》、《文赋》，成公绥的《啸赋》，木华的《海赋》等较有特色，但是都因过分藻饰而较缺乏艺术感染力。左思的《三都赋》是名盛一时的大赋，虽曾引起洛阳纸贵，但艺术上并无新意。

东晋辞赋又趋清新明快，如袁宏的《东征赋》，郭璞的《江赋》，孙绰的《游天台山赋》等。特别是陶渊明的《闲情赋》、《感士不遇赋》、《归去来兮辞》等作品，平淡自然，一如其诗，风格之独特为历来赋作所少见。

总观三国两晋之赋，咏物抒情小赋占据主导地位，取得了一定成绩。同时，赋中整饬的对偶句日渐增加，词藻渐趋华丽，出现了明显的骈化趋势，对南北朝骈体赋产生了直接的影响。

南北朝时期，辞赋转盛，名家名作颇多，而赋亦逐步完成了骈体化的过程。南朝赋大体上仍是以"体物"为主的大

赋和以抒情为主的小赋两类。南朝宋初的谢灵运今存赋10余篇，无论是其长篇巨制《山居赋》，还是模山范水的《岭表赋》等，除有些描写较为细致外，无甚特色。谢惠连（407～433）和谢庄（421～466）均以咏物小赋见称。谢惠连的《雪赋》、谢庄的《月赋》均写得画面素净奇丽，情致隽永，铺排而不堆砌，风格清新明丽，是南朝咏物写景小赋的代表作。鲍照是南朝宋最杰出的辞赋家，以《芜城赋》最为传诵。此赋以精彩的描写、大胆的夸张和鲜明的对比等手法来写广陵之盛衰，抒怀古之情，其思想内容和艺术技巧均为上乘，是南朝抒情小赋的代表作。其他如《舞鹤赋》、《野鹅赋》等，也颇有特色。齐代赋作不多，较有影响的作家是谢朓（464～499）。他的《思归赋》、《游后园赋》等篇幅短小，重于抒情，同时由于声律理论的运用，在对偶精工和声律协调方面更加留意，加速了抒情小赋骈化的进程。梁代是南朝辞赋的全盛时期。当时的宫体诗作家用同样的题材和风格来写赋，闲情艳语，华靡流荡之风颇盛，如梁简文帝萧纲，梁元帝萧绎均为代表人物。然其中有些作品如萧纲的《晚春赋》，萧绎的《采莲赋》、《荡妇思秋赋》等，虽不脱风流帝王的文学本色，但也婉丽多情，清新自然，流传亦较广。江淹（444～505）是梁代辞赋成就最高的作家，今存赋40篇左右，而以《别赋》、《恨赋》最负盛名。其赋善写人物心理活动，描绘景物，渲染气氛，辞采精美，声韵和谐，用典用事频繁，而又笔墨纵横，于缠绵哀感之中，别具苍凉悲壮之气，将南朝抒情骈赋推向了成熟阶段。沈约也是梁代著名赋家，其内容、风格与江淹颇近。陈代所存赋作不多，唯徐陵的《鸳鸯赋》稍有名气。

北朝辞赋虽代有所作，然名家名作极少。西魏和北周时由南入北的梁代作家庾信，卓然为辞赋大家。庾信在梁朝时，其赋作已技高一筹，《春赋》、《荡子赋》等抒情小赋，虽格调纤弱、不脱闲情艳语之习，但艺术技巧高超。被留长安之后，乡关之情，身世之感，使其作品不仅内容日渐充实，而且风格亦日益沉郁老成。其最重要的代表作《哀江南赋》，实为一篇自叙传，也是梁末史事之实录，既哀家国，更悲身事，健笔纵横，情文并茂。其《小园赋》、《伤心赋》等，亦为名作。一篇之中，往往叙事、描写、议论、抒情兼而有之，形式精美，感慨深沉。庾信是魏晋南北朝时期最杰出的辞赋家，而他也把六朝骈体赋推向了极至。同时，也标志着“赋”这种文体盛世的结束。

六朝赋逐渐骈化的结果，形成了骈体赋，亦称俳赋。南朝骈赋的基本特征同于骈文，通篇对偶，大量用典，讲究声律。多用四六，实际上已开唐代律赋之先河。

唐宋科举以诗赋取士，不但命题作赋，所作赋除必须守俳赋的对仗、声韵要求外，还限定了表示立意要求的韵脚字，后人称这种限制立意和韵脚的命题俳赋为律赋。南朝俳赋的对仗、声韵有一定讲究，但未形成格律。唐初进士科考试诗赋，士人必须熟悉对仗技巧及四声八病的规矩，但对赋仍无特殊规定；至唐玄宗开元二年（714），始明确规定一篇赋以八个字为韵。此后试赋命题大体沿袭此路，而不断加以限制，至唐文宗大和（827～835）年间，逐渐形成律

赋的格律，即一般以四言二句八字为韵立意，八韵要求依次为四平四仄。这种固定的格律，至宋仍大体沿用。这种刻板的律赋，纯属文字游戏，毫无文学艺术价值可言，它与明、清的八股文一样，是文人士子谋官食禄的敲门砖。唐宋虽有不少人精于此道，然几无佳作传世。明代徐师曾在《文体明辨》中说："至于律赋，其变愈下。始于沈约四声八病之拘，中于徐、庾隔句作对之陋，终于隋、唐、宋取士限韵之制，但以音律谐协、对偶精切为工，而情与辞皆置弗论。"此评大体说清了律赋的发展、特点及弊端。

除律赋外，隋、唐、宋以及后世文人多有赋作，然几乎无专门以赋名家者，赋在其发展过程中也有新变，这就是由骈赋又逐渐趋于散化，韩愈的《进学解》，柳宗元的《设渔者对智伯》等文，虽不以赋名，然承古赋之体，实质上就是散文赋。晚唐杜牧的《阿房宫赋》，将散文笔法、句式用入赋中，不用典故，骈散兼出，融叙事、抒情与议论为一炉，突破六朝以来辞赋骈偶化、声律化的定势，使赋又渐趋散文化，对宋代文赋的发展有重要影响。

文赋 即指与俳赋相对的、不拘于骈偶、声律的赋，可以说它是唐宋古文运动的产物。宋代除俳体赋外，文赋成就颇高，欧阳修的《秋声赋》，苏轼的前、后《赤壁赋》，标志着文赋的更加成熟，也体现了文赋的最高成就。文赋既大体保留了"设论"的汉赋体制，又扩大了叙事和写景、抒情成分，所用语言是整饬的古文，文章骈散间用、铿锵和谐而用韵又极为自由，文赋使赋又趋向于散文，确为传统赋之变体；文赋不再拘于偶对、声律、藻饰、用典，实则与传统的"赋"的观念相去较远，难称赋体。这正标志着"赋"这种文体的发展达到了终点。南宋以后诸作，均未能再有新的突破。

散文（包括骈文）是中国古代文学作品的最主要形式之一。它产生最早，是其他一切文学形式的基础；它应用范围最广，是人们进行政治活动、学术活动、人际交往、抒怀言志的重要工具。史官记事，哲人立论，官府文告，以及一切公私实用之文，多用散文。在中国文学的历史长河中，散文不但体裁多样、风格多样、变化创新，形成丰富多彩的发展历史，而且它与其他文学形式如诗词、戏曲、小说等互相影响、互相吸收、互相促进，对中国文学的全面繁荣起着无法取代的作用。它又是记录一切科学文化成果的最重要形式，对促进中国古代的物质和精神文明起到了极为重要的作用。它在中国文学史和文化史上占有非常重要的地位。

中国的古代散文作为一种历史现象，到"五四"时期已让位于更能适应时代需要的白话文，完成了它的历史使命，这是历史发展的必然结果。但它作为文化、文学遗产、仍是一座取之不尽、用之不竭的宝库。

【汉赋】

赋是汉代最有特色的文体，汉代的文学家大多致力于这种文体的创作，赋可以说是汉代文学的代表。

赋早在战国时期就已经出现了，最早作赋体的应该是荀子。据《汉书》记载，荀子有赋 10 篇，现遗存下来的有

《礼》、《知》、《云》等5篇。西汉初年的赋家继承了《楚辞》的风格，创作出“骚体赋”。其中最有成就的应该是贾谊和枚乘等人。贾谊有4篇作品完整地保存下来，其中最具代表性的是《吊屈原赋》和《鹏鸟赋》。

《吊屈原赋》是借悼念屈原而抒发自己内心的愤慨。作品表达出自己怀才不遇的真情实感，为骚体赋增加了新的内容。《鹏鸟赋》是假设与鹏鸟的对话而铺陈出的一篇文章，着重写了如何用老庄思想来排解自己的忧愁，很具那个时代的代表性。枚乘是继贾谊后又一著名的辞赋家。他流传至今的作品《七发》运用铺陈、夸张的手法有感而发，结构宏伟，气势不凡。它的出现标志着汉代散体大赋的正式形成。西汉初年到东汉中期，是汉赋发展的高峰期，《汉书·艺文志》记载汉赋900余篇，作者有60多人。司马相如是汉代大赋的奠基者和成就最高的作家。《文选》中所载《子虚》、《上林》就是他的代表作。这时期的作家还有东方朔、枚皋、王褒等人。东汉末年，汉赋的思想内容、体制都开始转变。这时期的代表者是张衡。他最有代表性的赋作是《二京赋》和《归田赋》。

从文学发展的历史看，西汉辞赋的兴盛促进了中国文学观念的形成，开始把文学与学术区分开来，对文学基本特征有了一定的认识，使文学观念从此逐渐清晰、明朗起来。

【魏晋南北朝辞赋】

三国两晋之赋，以抒情咏物的小赋为主，如魏正始时期何晏的《景福殿赋》、阮籍的《猕猴赋》、嵇康的《琴赋》等，都非常有名。西晋时潘岳的《西征赋》、《秋兴赋》，陆机的《豪士赋》、《文赋》等都是艺术感染力很强的小赋。到东晋时，辞赋向清新明快的趋势发展。如袁宏的《东征赋》、郭璞的《江赋》及陶渊明的《闲情赋》、《感士不遇赋》、《归去来辞》等作品，风格之独特，前所未见。

南北朝时期，辞赋兴盛，名家也很多，赋也逐步骈体化。南朝的鲍照是最杰出的辞赋家，他的《芜城赋》广为传诵。还有谢朓的《思归赋》、《游后园赋》，萧纲的《晚春赋》，萧绎的《采莲赋》等都清新自然，流传也较广。北朝辞赋名家名作极少，最突出的就数庾信，他的《春赋》、《荡子赋》等抒情小赋，格调纤弱，艺术水平高超。他最主要的代表作还是《哀江南赋》，情文并茂，下笔有神。庾信把此朝的骈体赋推向了极致，但同时也标志着“赋”这种文体的衰落。

五、小　说

【元代小说】

元代小说是承袭六朝以来两种体制，即唐代传奇的文言小说和宋代话本的通俗小说的传统而发展起来的。但主要成就在话本小说方面。

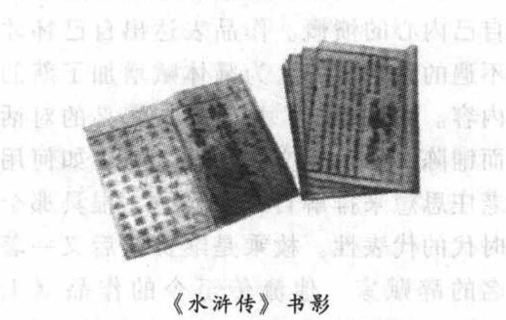
从说话艺术发展而来的话本小说，分为短篇小说话本和长篇讲史话本两类。元代小说大多经明人修改，现存很少。陆显之编有《好儿赵正》，金仁杰编有《东窗事犯》。这些小说很难确定朝代，一般称为“宋元话本”。

保存至今的元代至正年间新安虞氏刊印的《全相平话五种》十五卷，显示了元代在古典小说的形成和发展过程中的特殊地位。这五种平话是：《武王伐纣书》、《乐毅图齐七国春秋后集》、《秦并六国平话》、《全汉书续集》和《三国志平话》。这五种平话所叙史事，多系真假掺杂、虚实并行，但为后来的长篇小说的发展积累了艺术经验。

【明代小说】

这一时期小说创作十分丰富，数量众多，留传下来的有五六十部之多，可大致分为四类：讲史小说、神魔小说、世情小说和公案小说。

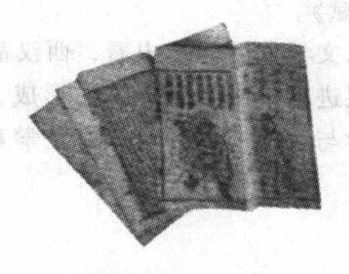
讲史小说有两种倾向，或成为通俗演义形式，或向英雄传奇小说发展。著名的作品有：余邵鱼的《列国志传》，甄伟的《西汉通俗演义》等。神魔小说最先出现的是吴承恩创作的《西游记》，成就最大，其次是《封神演义》，在中国小说发展史上占有一席之地。世情小说中最著名的是《金瓶梅》，成就很高。到崇祯年间，描写世情的小说大抵都是



《水浒传》书影



《金瓶梅》书影



《三国英雄志传》书影

才子佳人故事，如《吴江雪》、《王友玑》等。

话本在此时引起人们重视，文人模拟话本进行创作，后人称“拟话本”。最著名的是冯梦龙编著的《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》。继“三言”之后，凌濛初所作的《初刻拍案惊奇》、《二刻拍案惊奇》也很有名。拟话本中有大量的商人、手工业者作为正面主人公出现，市井生活刻画精绝，女子在追求爱情方面显得大胆和自由。

【清代小说】

清代是中国古典小说盛极而衰并向近代小说、现代小说转变的时期。其中以《红楼梦》为最高代表。



聊斋故事图传

清初的长篇章回小说，如陈忱的《水浒后传》、钱彩的《说岳全传》以及蒲松龄的《聊斋志异》最为著名。到雍正、乾隆年间，长篇小说大放异彩，出现吴敬梓的《儒林外史》和曹雪芹的《红楼梦》两部巨著。短篇文言的笔记



曹雪芹像

小说，有纪昀的《阅微草堂笔记》、袁枚的《新齐谐》等。

《红楼梦》是一部以爱情婚姻为主要题材的言情小说，但其艺术性及思想性上的成就堪称古典章回小说之最。作者曹雪芹，名霑，雪芹是他的号。曹雪芹的一生经历了家族由盛而衰的历程，而家境的急剧变化成为他写作的源头。小说共120回，后40回据说是由高鹗增补。

乾隆以后，章回小说较为著名的是李汝珍的《镜花缘》。

【章回小说】

章回实际上是一种故事的分段结构形式，它既取法于古代典籍的分章格式，又直接导源于说话（说书）艺术分次（回）讲完的需要。从古代典籍来看，分章行文很常见。列为十三经之一的《孝经》，就是依《开宗明义章第一》、《天子章第二》、《诸侯章第三》的章次展开的；诸子书如《墨子》也采取这种分章格式；小说意味甚浓的《晏子春秋》的分章题目如《庄公矜勇力不顾行义晏子谏第一》、《景公饮酒酣愿诸大夫无为礼晏子谏第二》等，更与后世的小

说章回接近。

章回形式的产生，根本的原因还在于说话艺术的特点。所谓说话，是宋元以来随着城市商品经济发展而勃兴的一种包括诸多门类、以讲述故事为主的民间说唱伎艺。宋元时期的说话艺人演说时，善于敷演“说收拾寻常有百万套，谈话头动辄是数千回”（罗烨《醉翁谈录·舌耕叙引》），一些长篇讲史故事更非一天一场所能了结。每讲演一段，为了收受钱财听资并吸引人们听下去，就在紧要关头宣称“欲知后事如何，且听下回分解”。每回讲演的时间大体相同，故事的长短也基本相等。这一由宋元说话艺人为实际需要而创造的结构形式，既为听众所习惯，又便于情节安排，也就为后世创作小说的文人所承袭。

由此可见，章回小说萌芽于宋元说话艺术。一些流传至今的话本（即说话人所据以说唱的底本）虽无章回小说之名，而有章回小说之实。如《碾玉观音》分上下两回，《西山一窟鬼》可“变做十数回”，《张生彩鸾灯传》中也有“且听下回分解”的字样。至于长篇作品，内容繁富，规模较大，分卷分目，更为常见。元朝至治（1321～1323）年间刊刻的“全相平话”五种之一的《乐毅图齐七国春秋》即分为三卷，又各立小题目，依次叙述。作为《西游记》前身的《大唐三藏取经诗话》则有《行程遇猴行者处第二》（第一章原缺）、《入大梵天王宫第三》、《入香山寺第四》等17个章目。这部作品被王国维认为是后世章回小说之祖。

章回小说的正式形成是在明代。《三国演义》、《水浒传》是最早的章回小说。明代嘉靖本《三国志通俗演义》分240则，每则的篇幅大致相等，各用整齐的七言单句作题。回目虽没有完全创立，但章回体制已大体确立。后来，标明李贽评吴观明刻本的此书即改240则为120回。万历十七年（1589）天都外臣序刻的《水浒传》也取消卷数，直接标目为“回”，又加上了对偶的双句回目。明中叶时产生的《西游记》、《金瓶梅》等都是分回标目，只是有的回目上下句对仗不工。

但是，也不能根据回目是奇偶句的区别，就断定小说创作时期的前后。《封神演义》成书年代在《西游记》之后，用的却是单句的回目。明末清初，采用工整偶句的回目才逐渐成为固定的形式。自此以后，直至近代，中国的长篇、中篇小说，普遍采用章回体制。清代的《红楼梦》是最完美的章回小说。

实际上，不仅中长篇小说，许多短篇白话小说也具有章回小说的特点。不但早期短篇话本的分段讲述是章回之所从出，而且它的“入话——正话——煞尾”的封闭式结构也为章回小说所袭用。所以，有时短篇话本可以看作压缩了的长篇小说，而长篇小说又不妨认作扩充了的短篇话本，《水浒传》就曾经作为一些短篇话本流传。还有一些长篇小说是由短篇故事组成的。同时，明中叶章回小说成熟以后，短篇小说的整理者如冯梦龙、凌濛初等，都按照章回小说的形式编辑小说集，如《警世通言》中的小说虽各自成篇，却又上下两篇互相对偶，《俞伯牙摔琴谢知音》对《庄子休鼓盆成大道》、《钝秀才一朝交泰》对《老门生三世报恩》等，只要需要，编者是不难将它们连缀成《儒林外史》那样情节联系不甚紧密的长篇小说的。

如果进一步考虑，这些短、中、长篇小说在内容与表现手法上多有相通之处。故所谓章回小说，可以理解为包括短篇话本、拟话本在内的全部古代白话小说。

【历史演义和《三国演义》】

在章回小说中，历史演义类小说特别发达。这类小说通常是以史实和传说相结合的形式，叙写某一特定历史时期的重大社会政治矛盾与风云人物，其开山之作当首推《三国演义》。这部小说120回，约75万字，描写了东汉灵帝建宁二年（169）至晋武帝太康元年（280）110余年的历史故事，尤其集中于魏、蜀、吴三国的斗争。作者罗贯中，是元末明初时的一位多产作家，生平事迹多不可考。

《三国演义》写定于元末明初，但在此之前经历过长期的演变。远在魏晋时期，人们已开始传说三国人物的一些奇闻逸事。到了唐代，三国故事已变成了说话艺术的重要素材，李商隐的《骄儿诗》就记述了其子摹仿说话艺人形容张飞和邓艾的神情、语态。北宋以后，说“三国”更为盛行，出现了专说“三分”（即三国）的行家。其“拥刘反曹”的倾向已极其鲜明和富于感染力。到了元代至治（1321～1323）年间，产生了一部《三国志平话》，很可能就是说话艺人的一个底本。它长达8万字，分成上、中、下三卷，然而还只是个提纲。可见三国故事，此时已洋洋洒洒地说起来了。此书已具有《三国演义》的轮廓，只是较为粗陋罢了。另外，在宋、金、元三代，三国故事还被大量搬上舞台，今天所知元杂剧“三国戏”的剧目



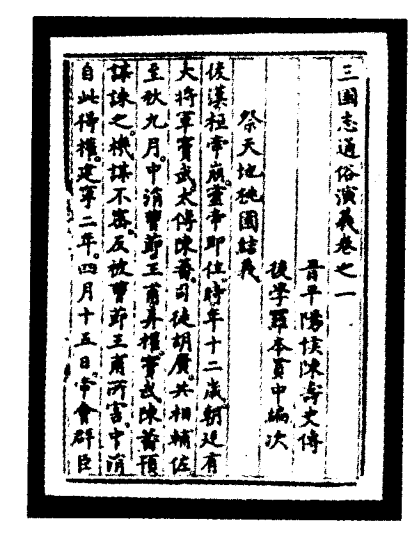
元至治（1321－1323）
新刊《全相三国志平话》

就有近60种，内容丰富，几乎涉及所有三国故事的重大情节和人物。这些民间传说、讲史话本和戏曲，构成了《三国演义》成书的雄厚基础。当然，作者还广泛借鉴了有关的历史著作，其中最重要的是西晋史学家陈寿的《三国志》及裴松之的注。

作为历史小说的《三国演义》是文学创作，而不是历史记录。因此，书中的故事与人物并不能完全等同于历史上的真人真事。作品把刘蜀集团置于全书的中心，以刘蜀与曹魏两大集团的矛盾斗争作为情节发展的主线，热情表彰了刘备“上报国家、下安黎庶”的政治理想，颂扬了他宽仁爱民、敬贤礼士的政治品质；而对曹操“宁教我负天下人，休教天下人负我”的极端利己主义和残酷暴虐、狡诈专横的恶德劣行，则予以深刻的揭露和鞭挞。这种历史继承下来的“拥刘反曹”倾向，不仅寄托着宋元时代处于深重的民族压迫之下的汉族人民对历史上的汉族政权的依恋，而且表现了整个封建社会中人民拥护“明君”、

反对“暴君”的思想感情，具有鲜明的进步色彩。

曹刘斗争最后以魏胜蜀败为结局，三国分裂而复归于晋，这是众所周知的事实。作为历史小说，《三国演义》自然也不能违背这一基本框架。不过，艺术家的任务不只是摹仿现实，还需要认识现实。这部小说的价值，并不在于如实地反映出事件的本来进程和既定结局，而在于揭示了历史运动的内在必然性和人物无法逃避的命运与归宿。从这一角度来看，《三国演义》是一出震撼人心的悲剧。其实质则是理想与现实的冲突，也就是说，刘蜀集团所追求和信守的某些传统道德和理性原则，如宽仁爱民、忠诚信义等等，并不符合那个群雄角逐的社会条件。他们总是幻想以常理来对抗现存秩序，只能给蜀汉事业一再带来挫折。相反，曹操之所以能够削平群雄，统一北方，鼎足天下，且又强于刘、孙，通过他的儿孙实现并吞蜀汉的宿愿，主要原因就在于他是权诈的集中代表。正



三國志通俗演義卷之一
晉平陽侯陳壽史傳
後學羅本貫中編次
祭天地桃園結義
後漢桓帝崩。靈帝即位。時年十二歲。朝廷有大將軍竇武、太傅陳蕃、司徒胡廣。共相輔佐。至秋九月。中涓曹節、王甫弄權。竇武、陳蕃預謀誅之。機謀不密。反被曹節、王甫所害。中涓自此得權。建寧二年。四月十五日。帝會群臣

明嘉靖元年（1522）刻本

《三国志通俗演义》

是这不可遏止的邪恶，粉碎了善良的人们企图恢复传统道德的梦想。

历史是人创造的。《三国演义》为人们提供了一幅色彩斑斓的历史人物群像。除了三国的领袖人物，它还塑造了一大批英雄形象。其中，诸葛亮的形象最为突出。在中国人的心目中，诸葛亮是智慧的代名词，这在很大程度上就是小说浓墨重彩加以渲染的结果。他自刘备“三顾茅庐”出山后，以卓越的政治家的眼光，为蜀汉制定了联吴抗曹的战略。他高瞻远瞩，深谋远虑，妙计无穷，善于随机应变，在内政、外交、军事上都大显身手。同时，他心胸博大，忠贞不贰，为报答刘备的知遇之恩，鞠躬尽瘁，死而后已，堪称古代社会“良相”的典型。关羽、张飞也是家喻户晓的艺术形象。小说对他们与刘备名为君臣、情同骨肉、生死不渝的义气，极力予以赞美，尤其是关羽，更被塑造成威武不能屈、富贵不能淫的“义”的化身，以致民间将其视为与“文圣人”孔子并驾齐驱的“武圣人”。清代关帝庙已遍设城乡。此外，作品对大义凛然、舍生忘死的赵云及忠于蜀汉集团的庞统、黄忠、王平、廖化、姜维等英雄，也作了热情的颂扬。同时，对忠于曹魏、孙吴集团的许多文臣武将，也给予了充分的描写和不同程度的肯定。

在艺术上，《三国演义》也取得了卓越的成就。它涉及的战争，大大小小，数以百计，却千变万化，各具特色，充分表现了战争的复杂性和多样性。在描写战争的过程中，作者善于抓住重点，突出人物，把军事斗争与政治、外交斗争结合起来，写出战争胜负的原因和各方将帅的性格、气度和谋智。如小说写

赤壁之战共用八回篇幅，前七回都是写决战前各方之间的斗智，从舌战群儒、智激周瑜直到巧借东风，作者有条不紊地叙述各方的部署，在双方攻守之势的转化中，众多人物的性格特征都得到有力的揭示。作者还在尊重基本史实的前提下，表露自己鲜明的倾向。所以，当刘蜀集团处于不可逆转的劣势中时，他就突出其大败中的小胜和挫折中显示的美德，脍炙人口的“赵云单骑救主”、“张飞大闹长坂坡”和诸葛亮“空城计”皆是生动的例证。

《三国演义》的结构也很有特色。它把三国时期前后100年左右的历史变迁，和在这一历史时期活动的几百个人物有机地组织在一起，而且做到了布局严谨、脉络清晰、主次得体、曲折变化。对于一部没有什么现成经验可资借鉴的早期长篇小说，这实在是一个了不起的成就。

《三国演义》是用半文半白的语言写成的。文不甚深，言不甚俗，雅俗共赏，历来为人称道。除了具体运用时的精炼、准确、生动、形象外，这种语言还造成了特殊的历史氛围，与题材和人物身份都相吻合。

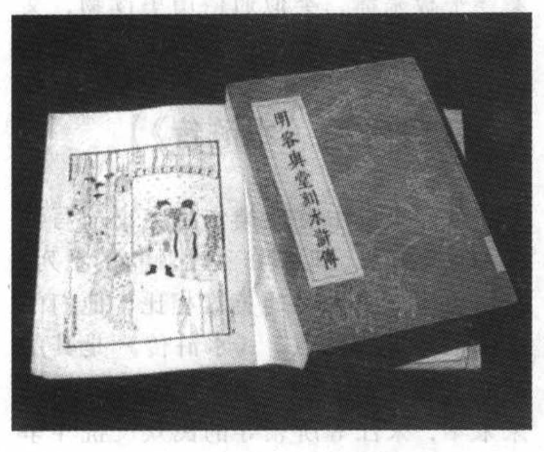
《三国演义》对后世的影响极大，仅就文学发展而言，它结束了长篇小说创作只是说话艺人底本的时代。由于它成功地再现了一段历史，为同类小说的创作开辟了一条广阔的道路。从明代开始，就出现了许多历史演义。不仅传说罗贯中自己还著有《隋唐志传》和《残唐五代史演义》等小说，其他有名的作品有：余邵鱼的《列国志传》，甄伟的《西汉通俗演义》，谢诏的《东汉通俗演义》，杨尔曾的《东西晋演义》，袁韫玉的《隋史遗文》，熊大木的《南北两宋志传》、《大宋中兴通俗演义》，褚人获的《隋唐演义》等，直到近代，历史演义仍层出不穷，几乎涵盖了整个中国历史。不过，这些作品除少数有较好的民间传说基础，经文人加工整理后得到进一步提高，流传颇广外，其他多系文人采撷史料，联缀成篇，情节纷杂无绪，叙述平板呆滞，类似通俗历史读物，文学价值不高。

【英雄传奇和《水浒传》】

章回小说中有一类作品突出描写了各种英雄好汉，形成了一个独特的系列，与历史演义小说中的英雄相比，他们的虚构成分更多一点。《水浒传》是其中最杰出的代表。它的主要内容是描写北宋末年，宋江等所领导的民众反抗斗争发生、发展直至失败的过程。《水浒传》版本甚多，120回本的《水浒全传》约100万字。

与《三国演义》一样，《水浒传》在成书之前，也经历了长期的演变。宋元时期，宋江等人的事迹就已在民间广泛流传，一些说话艺人也开始讲说他们的故事。《醉翁谈录》记有小说篇目《青面兽》、《花和尚》、《武行者》，这当是说的杨志、鲁智深、武松的故事；此外，《石头孙立》一篇可能也是水浒故事。这是有关《水浒传》话本的最早记载。现在看到的最早写水浒故事的作品，是《大宋宣和遗事》。它所记水浒故事，从杨志卖刀杀人起，经智取生辰纲、宋江杀惜、九天玄女授天书，直到受招安平方腊止，顺序和《水浒传》基本一致。这时的水浒故事已由许多分散

独立的单篇，发展为系统连贯的整体。金元时期的戏剧家还创作了很多水浒戏，水浒故事有了进一步的发展，但内容细节上与《宣和遗事》颇有异同。而把这些简单、零散的人物和故事汇集到一起，写成规模宏大、内容丰富的长篇小说《水浒传》，则是元末明初文学家施耐庵的功劳（也有罗贯中著和施、罗合著等



明容与堂刻本《水浒传》

说法）。有关施耐庵的生平、思想，缺乏详实的材料予以说明。

《水浒传》是第一部以民众的反抗斗争为题材的长篇小说。它以艺术的形式真实地反映了封建社会的腐败、黑暗，暴露了统治阶级的罪恶，深刻揭示了官逼民反的社会现实。全书以洪太尉误放魔君为序曲，但这只是为了呼应上天星宿之说，给小说笼罩上一层神秘主义的色彩，而实际上，作品却是以高俅发迹为真实内容开篇的，表明了“乱自上作”的思想。由于宋徽宗荒淫无道、腐败无能，一向被人厌弃的破落户子弟高俅靠踢球被提拔到殿帅府太尉，此人与蔡京、童贯等权奸把持中央行政大权，又将其亲朋党羽安插全国，形成了一个可怕的关系网。这些人和地方上的土豪劣绅、贪官污吏、流氓无赖狼狈为奸，残害忠良，欺压百姓，逼使无数英雄，纷纷落草，用朴刀杆棒来洗雪他们的仇和怨。鲁智深、林冲、宋江、柴进、武松、解珍、解宝、杨志、孙立等数十人，就是因为深受官府和邪恶势力的挤压，或不满社会现实的黑暗，通过不同的反抗道路，汇聚水泊梁山。随着起义军规模的扩大、力量的加强，他们打破祝家庄、曾头市，攻下唐州、青州、大名府，两败童贯，三挫高俅，使统治者为之震惊。但由于义军领袖宋江无意反抗朝廷，终于使梁山英雄走上了被招安的道路。在古代，民众的反抗斗争被诬为“盗”，梁山英雄的行为原也在“盗”之列。但这种“盗”又不同于当时人们通常理解的“盗”，用《水浒传》的话说，就是“盗可盗，非常盗”。其所以如此，是因为作者在民众的反抗斗争中，贯穿和交织了忠奸斗争。具体地说，作者让忠奸斗争采取了民众反抗斗争的方式进行，同时，又把民众反抗斗争纳入了忠奸的轨道。这就是《水浒传》矛盾冲突的特点和全部内容的要旨。

招安之后，宋江等自愿征辽，保卫边土，以示效忠于宋室。这也反映了宋元以来汉族人民的民族爱国思想。然而，他们有功不受赏，反遭猜忌、陷害。以后又去平田虎、剿王庆、擒方腊，经过无数次血战，他们虽为宋室立下汗马功劳，却伤亡殆尽。幸存者也或隐遁、或被害、或自杀，小说的结局充满了悲剧气氛，使作品“自古权奸害善良，不容忠义立家邦”的思想得到了进一步的揭示。

尽管如此，《水浒传》讴歌的英雄主义仍然是作品最激动人心的地方，作

者往往集中几回重点刻画一个或几个主要英雄人物，如所谓“武十回”、“宋十回”、“林八回”、“鲁七回”等。通过这些列传式的描写，展示了英雄人物被逼上梁山的不同生活道路和性格特征。浪迹江湖的鲁智深是作者描绘的一个正直、勇敢、急公好义的英雄，“杀人须见血，救人须救彻”，概括了他性格的基本特征。他从一个颇有地位的军官到削发为僧，再到落草为寇，纯粹是由于慷慨任侠、仗义勇为而难以存身的结果。林冲则是“官逼民反”最突出的典型。他原有优裕的生活和较高的社会地位，但他的隐忍退让、委曲求全并没有带给他安宁。在无端的陷害面前，他终于忍无可忍，愤怒和复仇之火，像火山一样爆发出来，显示出与众不同的英雄本色。武松也是作者极力歌颂的一个天神般的英雄，他一再声称：我从来只要打天下这等不明道德的人！我若路见不平，真乃拔刀相助，我便死也不怕。”这种英雄性格经作者反复强调，雕刻般地凸现在读者面前，李逵虽然没有武松、鲁智深、林冲那样集中的描写，但自第三十八回登场起，就一直活跃在作品中。鲁、林、武等固然也形象逼真，呼之欲出，一旦上山，他们的性格就被淹没在人群之中，不如李逵，终《水浒》之篇，都没有减弱其艺术的魅力。他的性格就像一阵扫荡一切恶势力的“黑旋风”。他把天下大事看得非常简单，以为只要有了两把板斧，就可以杀尽天下不平之人。他主张“杀去东京，夺了鸟位”，是梁山英雄中反抗性最强的一个。

值得赞赏的是，《水浒传》在描写这些英雄人物时，避免了千篇一律、众人一面的弊病，写出了他们不同的个性及其发展变化。明末清初小说批评家金圣叹就称赞“《水浒传》只是写人粗鲁处，便有许多写法，如：鲁达粗鲁是性急，史进粗鲁是少年任气，李逵粗鲁是蛮，武松粗鲁是豪杰不受羁勒，阮小七粗鲁是悲愤无说处，焦挺粗鲁是气质不好”（《读第五才子书法》）。作者之所以能做到这一点，是因为他善于把人物置身于真实的历史环境中，扣紧人物的身分、经历和遭遇来刻画人物的性格。如林冲由岳庙隐忍求和、野猪林的守法、风雪山神庙的悲恨到草料场报仇，至火并王伦，越来越坚决，十分符合人物思想性格发展的逻辑。这种思想性格的发展变化，在杨志、武松等人身上又各不相同。同时，作者还大量运用合理的想象和艺术的夸张，通过传奇性情节使英雄人物达到理想化的境界，如鲁智深的拳打镇关西、醉打山门、倒拔垂杨柳、大闹野猪林；林冲的风雪山神庙；武松的景阳冈打虎、醉打蒋门神、大闹飞云浦、血溅鸳鸯楼；李逵的大闹江州、力



《水浒传》插图“四路劫法场”

杀四虎、独劈罗真人、大闹忠义堂等等，都是充满神奇色彩、令人过目不忘的描写。

《水浒传》的语言是以口语为基础，经过加工提炼而创造的文学语言。其特点是准确、形象、生动、丰富。无论是作者的叙述语言，还是作品人物的语言，都惟妙惟肖，有浓厚的生活气息。人物语言的性格化，达到了很高的水平。通过人物语言，人们可以看出其出身、地位以及所受文化教养而形成的思想习惯、性格特征。

《水浒传》的成功再次证明了民间创作和文人创作相结合是中国古代小说发展的动力。在它的影响下，陆续出现了一大批英雄传奇。作为《水浒传》余绪的陈忱的《水浒后传》就是比较优秀的作品，它热情歌颂了梁山英雄的抗争精神，寄托了深沉的爱国思想，在艺术上也有某些独到之处。《说唐》、《杨家府演义》、《说岳全传》、《万花楼杨包狄演义》等，也都是脍炙人口的英雄传奇，它们大多情节曲折，塑造一个个非凡的英雄人物，其中像秦琼、程咬金、杨家将、孟良、焦赞、岳飞、牛皋等，都是深受人民群众喜爱的艺术形象。

【神魔小说和《西游记》】

中国古代神话流传至今的虽然比较零散，但也有自己的特点，它从形象构成、叙事方式、文化精神等多方面影响了小说的形式与发展，最直接的表现则是中国古代小说中，非现实形象构成始终是基本的艺术手法之一。早在魏晋时期就已形成了“志人小说”和“志怪小说”二水分流的局面，至明代章回小说，又出现了“神魔小说”与“世情小说”双峰并峙的格局。所谓神魔小说，就是以各种神仙道佛、妖魔鬼怪为描写对象的小说。除了上古神话，后世的宗教神话对它也有广泛的影响。不过，优秀的神魔小说只是以神话为形式，在非现实的幻想中寄寓着对社会人生的认识。其中最杰出的代表是《西游记》。这部小说描写唐僧率领猴精孙悟空、猪怪猪八戒及沙和尚去西天取经，展开了一系列绚丽多彩的降妖伏魔故事，内涵丰厚，趣味横生。

唐僧取经在历史上确有其事。唐太宗贞观年间，僧人玄奘为了穷究佛法，孤身一人，穿越戈壁雪山，跋涉万里，前往天竺（古印度）求经问法，历时十几年，带回600多部佛教经典。由于玄奘的经历富于传奇色彩，加上他的门徒的夸张，取经故事遂在民间开始流传，并逐渐脱离史实而有了越来越多的神异内容。有趣的是，玄奘本人由英雄退化为懦夫，取而代之成为取经故事主角的是一个神猴。南宋时已有“取经烦猴行者”的说法，《大唐三藏取经诗话》更描写了猴行者降妖伏怪的情节。在元代，出现了一部《西游记平话》，据残存片断可以推测，它已初具今本《西游记》的轮廓。此外，《西游记杂剧》对于丰富取经题材也有贡献。正是在这些传说、话本和戏曲的基础上，明中叶出现了一部艺术高超、思想深刻的长达100回的《西游记》。据近人考证，它的作者是当时江苏的文人吴承恩，但也有持怀疑态度的。

《西游记》的结构可分成三大块。第一回至第七回叙述孙悟空的出身故事，描写他大闹天宫而被压在五行山下。第

八回至第十二回叙述取经缘起，为下文作铺垫。第十三回至第一百回是全书的重点，叙述唐僧师徒历经八十一难去西天取经的过程。作者充分发挥想象，为读者展现了一个完整的、瑰丽的神话世界。人物，多半是腾云驾雾的神佛、妖魔；环境，多半是虚无缥缈的天庭、地府、龙宫。不过，这些幻想并不是脱离现实社会的。恰恰相反，它在许多方面都是现实社会的翻版和延伸。因此，那些神魔不仅具有神性、魔性和动物性（他们经常是动物的幻化），更具有人性。

与同时代的小说相比，《西游记》更自觉地以人物为故事情节的中心。作者以幻想的形式描绘了一个具有悠久历史的民族在漫长而曲折的过程中所显示出的精神风貌。取经队伍是作者经过精心提炼而建立的一个富有代表性的群体。孙悟空的机智勇敢、诙谐幽默象征着中华民族的英雄主义和乐观主义；唐僧的坚定虔诚、软弱无能则体现了封建社会知识分子志行修谨、面对瞬息万变的现实却缺乏应对能力；猪八戒的贪图安逸、眼光如豆又反映出小生产者的保守心理；至于沙和尚的勤恳依顺，也折射着中国人民朴实、善良的品性。能够在一部作品中如此鲜明地概括民族性格的几个重要类型，确实令人钦佩。

最突出的形象自然是孙悟空。《西游记》彻底改变了孙悟空在以前取经题材作品中作为宗教信徒和神怪形象的性质，使之成为一个体现着社会愿望的真正的英雄。他的“治国祛邪”的救世热忱与本领，顺应了明中叶亟盼英雄的时代召唤。不过，孙悟空的卓荦不群不仅在于他具有非凡的英雄品格，还在于他



《西游记》孙悟空像

具有强烈的自我意识。这种自我意识就是他对自由、自尊、自娱的追求。孙悟空天生地养，一开始就在精神上超越了宗法制社会对人的种种限制和约束。以后，也不断地反抗神佛对他的羁縻，渴望保持“天不收、地不管、自由自在”的天性。与此相关，他还心高气盛，傲不为礼，有一种“强者为尊该让我，英雄只此敢争先”的气魄。同时，他总是以降妖伏魔为游戏，必要时连神圣的取经也要让位于他的这种“耍耍”。因此，他虽然打的也是“诳上欺君”之徒，却不甘愿以臣仆自居，还要维护自己高傲的人格独立性。他也像《水浒传》中的英雄一样，以极大的热情投入到“专救人间灾害”的斗争中去，也带有除暴安良、见义勇为的江湖好汉特点，但与其说是为了“替天行道”或“建功立业”，毋宁说是出于一种朴素的正义感和他特有的在斗争中开拓人生，获得无穷乐趣的心理特征。他既肩负着匡世济民的伟大责任，又不断追求着自我的价值，两者在他身上得到了完善的结合。比较起

来，后者更引人注目。而这与明中叶以后的个性解放思潮有着内在的联系。

如果说作者在孙悟空身上更多地凝聚了民族性格的优秀品质，展示了新的时代精神与追求，那么，在猪八戒、唐僧身上，作者就努力发现和表现了民族性格中的消极因素。把人物塑造由单纯的道德层面引向精神品格的层面，这就是《西游记》的真正价值所在。它表现了作者对民族素质的深刻反省，表现了作者希望人的精神境界臻于完美的高度热忱。

在艺术风格上，《西游记》也很有特色。中国古代文论一向强调文学的道德劝戒作用和历史纪实功能，以温柔敦厚、凝重质实为尚。而《西游记》有意突破了传统的功利观念，有意摆脱冬烘俗儒的迂拘固陋，更主动地追求文学的审美愉悦性。作者对当时社会上的种种弊端和丑恶现象的揭露，不是纯客观的再现，而是用旁敲侧击的讽刺手法，在貌似随意的点染中，揭示其荒谬而又不



《西游记》猪八戒像

失其真的丑态，让人们尽情地嘲笑。在人物塑造中，作品也多用诙谑之笔。唐僧心诚志坚，又怯弱迂腐，这样一个人却要率领三个顽劣不堪的“妖徒”进行神圣的取经，本身就极富喜剧性。然而，作者并不满足于表面的滑稽可笑，而是着意挖掘人物不同的性格。孙悟空和猪八戒是小说中最令人感兴趣的形象，但他们带给读者的笑声却不相同。孙悟空是以乐观善谑的天性感染读者的，而猪八戒是被嘲笑的。他虽入空门，却处处贪恋尘缘；虽生性愚笨，却常常要小聪明、弄巧成拙，等等，这种种不协调和矛盾构成了他喜剧性格的基本特征。

作为一部宗教题材的神魔小说，《西游记》还体现了一种世俗化的倾向。在处理历史继承下来的宗教文学及叙事模式时，作者显示出更为灵活的态度。书中有不少讥佛讽道的描写，对宗教表现了一定程度上的批判。尤其重要的是，作者对现世社会的关注和对人的力量的热情肯定，这使它完全没有早期取经故事的那种宗教的神秘感和迷狂，整个作品充满了理性的光辉，它以幻想的形式对人的孜孜不息的追求和奋斗精神亦即对人的力量和价值，作了热情洋溢的肯定，坚韧不拔的执著追求不再奉献给虚幻的宗教信仰，却成了英雄人物斩妖除邪、匡危扶倾的伟大实践和实现自我价值的战斗历程。

与《西游记》大体同时，还有一部神魔小说广为流传，这就是《封神演义》。它的构思大体以宋元讲史话本《武王伐纣平话》为基础，同时吸收大量民间神话传说，益以虚构、演绎而成。其中心内容是描写商周之争的曲折过程。以仁慈爱民的武王和他的丞相姜子牙为

代表的周，同以暴虐无道的纣王为代表的商，构成了矛盾的双方，其间神怪迭出，各有匡助。助周者为代表神教正统的阐教，助纣者为代表左道旁门的截教。双方各逞法术，为历史赋予了神奇怪诞的色彩。在内容上，作品继承了传统的民本思想和仁政思想，肯定了武王伐纣这样的“以臣伐君”的合理性。但也有不少描写体现了庸腐落后的“女祸”思想和宿命观念。这部小说最吸引人的地方还是那些神奇的幻想，杨任剜目后手掌内生出眼睛，雷震子胁下有可以飞翔的肉翅，哪吒则能化为三头六臂以及土行孙等的土遁、水遁之法，都给读者以较深的印象。

在这以后，神魔小说虽多矜奇尚怪之作，但即使在幻想方面，也并没有超过《西游记》和《封神演义》的。只是在利用神魔形象表现人生哲理方面出现了一些颇有特色的作品，其中《西游补》、《后西游记》、《斩鬼传》是写得较好的。

【世情小说和《金瓶梅》】

严格地说，所有的小说、包括神魔小说都不同程度地反映着一定的社会生活。但在中国小说史上，世情小说往往特指那些描写世俗生活风情的小说，它们不同于以往历史演义、英雄传奇所注重描写的非凡人物，更不同于神魔小说展现的超自然世界，而是取材于日常生活，以现实社会众所熟悉的人物、事件为小说的主要内容。即使作品假借前朝名姓，实际反映的社会生活依然是作家所处时代的风貌。这一点，在最早的、也是最杰出的世情小说《金瓶梅》中体



明万历（1573－1619）刻本

《金瓶梅词话》

现得极为明显。这部小说是由《水浒传》中的人物和故事进一步展开的，但作者却不再关注梁山英雄的可歌可泣的壮举，而是突出表现了一个市井商人的纵情声色的生活及其家庭复杂尖锐的矛盾，从而与人们的日常生活贴得更紧密了。

《金瓶梅》凡100回，约100万字，明代隆庆至万历年间成书，作者署名兰陵笑笑生，真实姓名不可考，有人推测是王世贞、李开先等，但都缺乏确凿的证据。小说集中刻画了西门庆这个兼有富商、恶霸、官僚三种身份的封建社会市侩的典型。他与潘金莲勾搭成奸，一同害死其夫武大。又先后奸娶孟玉楼、李瓶儿等。同时，还经常玩弄妓女和仆妇，生活淫荡，终于纵欲身亡。

由于《金瓶梅》以较多的篇幅细致描写了西门庆等人的性生活，因此，它一向被认为是一部“古今第一淫书”，长期被禁止刊刻、出版。但实际上，《金瓶梅》的性描写，仅就这部小说来说，并非完全不必要的。至少它在表现某些人物的性格方面有一定的作用。例如女主角潘金莲之所以成为“淫妇”，很大程度上是由于生活境遇造成的。早期的被玩弄与不幸婚姻，使她渴望真正

的爱怜和性满足。嫁给西门庆后，妻妾之争使她在精神上、生理上都只能通过性生活求得幸福、巩固地位。当然，过分露骨的性描写是不足取的。事实上，作者对于所谓“淫”也是持否定态度的。因此，他在总体设计上，把那些贪淫的主角都置于批判的位置，让他们都遭到报应，不得好死。不仅西门庆如此，潘金莲因淫作孽，终成刀下之鬼，李瓶儿、春梅等也为此付出生命的代价。如果联系明中叶的社会生活与文化思潮来看，《金瓶梅》的性描写也不是孤立的。伴随城市商品经济发展而来的追金逐利、纵情声色的风尚以及个性解放的要求，冲击了传统的道德观念和价值体系，不少文学作品从人的本性的角度，肯定人对男欢女爱的追求。《金瓶梅》虽然没有描写高尚的爱情，但它赤裸裸的性描写却也是对传统礼法压抑人性的反对。

值得注意的是，《金瓶梅》的丰富



《金瓶梅》插图“俏潘娘帘下勾情”

内容远不是性描写所能代替的。它描写的虽是北方一个中等城市的普通商人，但由此生发开去，上至皇家相府，下至勾栏茶肆，一大批达官贵人、商贾小贩、荡妇娼妓、帮闲俳优、婢仆地痞、三姑六婆等，在这里扮演着各自的角色，构成了一幅背景广阔而又关系复杂的明代社会生活长卷。以西门庆而论，他原是个破落户财主，却善于夤缘钻营，巴结权贵。他一面巧取豪夺，聚敛财富，一面又贿赂官场，步步高升。有财有势，财势结合，他才肆无忌惮地淫人妻女，贪赃枉法无恶不作。第五十七回叙述西门庆在捐款助修永福寺后对吴月娘说：“咱闻那佛祖西天，也止不过要黄金铺地；阴司十殿，也要些楮镪营求，咱只消尽这家私，广为善事，就使强奸了嫦娥、和奸了织女，拐了许飞琼，盗了西王母的女儿，也不减我泼天富贵。”这充分暴露了西门庆的丑恶灵魂和明代社会的黑暗。

《金瓶梅》以其现实主义的笔触为人们展示了一个真实而广阔的世界。但占据整部小说中心的，无疑还是西门庆一家的家庭生活描写。小说以细腻的笔法，生动而又淋漓尽致地描写了这个家庭内妻妾之间的争宠斗强、迎奸卖俏。在这里，无论是妻与妾之间，还是妾与妾之间，几乎在任何细小的问题上都进行着明争暗斗。它从多方面剖析了那个社会的婚姻制度、嫡庶制度、奴婢制度所造成的种种罪恶和不幸。而这一豪绅家庭的兴衰，又深刻地展示了世态炎凉、人情冷暖，暴露了那个社会的虚伪和冷酷。在西门庆死后，作者又提到一个与西门庆相仿的张二官，使读者能从西门庆一家的故事中跳出来，看到它的普遍

性。

在人物描写上，《金瓶梅》打破了传统意义上的“忠”、“奸”、“善”、“恶”观念，写出了人物性格的复杂性与发展变化。西门庆就是一个复杂的人物。他本是“打老婆的班头，坑妇女的领袖”，却也有一往情深、不能自已的时候。他追金逐利，有时又显得重义轻财；他贪赃枉法，巴结钻营，似乎又没有什么更大的野心或凶残地去迫害别人。正是这些矛盾现象构成了有血有肉、真实可信的形象。其他不少人物也都性格鲜明。同是西门庆的妻妾，潘金莲的尖刻嫉妒，李瓶儿的隐忍内向，吴月娘的胸有城府，春梅的恣肆骄纵，写来各不相同；其他如无能无才却又惯于偷鸡摸狗的浪荡子弟陈经济，帮闲抹嘴却又故作正经的蔑片应伯爵，以财势取人面孔多变的妓女李桂姐，善于察颜观色深知西门庆性格的小厮玳安和灵魂扭曲又不失良善的仆妇宋惠莲等，都不乏精彩描写。这些普通的市井人物，已大不同于传奇英雄的神魔灵怪，标志着小说创作的新动向。

作为第一部家庭题材的长篇小说，《金瓶梅》的结构也有了许多新的特点。以前的小说如《三国演义》、《西游记》大多以时间为线索单线发展，《水浒传》也可以抽出“武十回”、“鲁七回”等独立的情节。《金瓶梅》则不然，全书充满了日常生活琐事和细节，却几乎没有什么一以贯之的完整故事。作者依靠对生活的提炼，使千头万绪，蹊径相通，互为因果，形成有机联系，因而，情节、人物虽姿态纷繁，但结构紧凑严密，浑然一体。

《金瓶梅》的作者，还是一位语言大师，全书百万余言，采用活生生的俚言俗语写成，较之《水浒传》有明显的进步，给整个作品带来了浓郁的生活气息和时代特点。

《金瓶梅》在中国小说发展史上具有重要意义。它不仅是长篇小说题材由历史传奇转向日常社会生活的创始之作，也是创作方式由群众集体编创转向文人个人写作的创始之作。它在人物塑造、艺术手法等方面，对以前小说创作的模式有所突破，对以后小说创作的发展有所启示。

《金瓶梅》之后，世情小说仍有所发展。比较重要的有署名西周生的《醒世姻缘传》、李绿园的《歧路灯》等，但总的来说没有出现能与《金瓶梅》相媲美的作品。不过，在一些篇幅较短的作品以及其他题材流派的作品中，仍不乏对世情精彩的描绘。而到《红楼梦》问世，世情小说才出现了质的飞跃。

【讽刺小说和《儒林外史》】

讽刺是一种常见的艺术手法，在任何题材的小说中都可以运用。然而，在清代，却出现了一些以讽刺为基本特色的章回小说。《儒林外史》就是其中最杰出的代表。

《儒林外史》的作者吴敬梓（1701～1754），字敏轩，一字粒民，号文木老人，安徽全椒人。他出身于官僚地主家庭，祖上不少人在科举考试中曾取得显赫的功名。但至吴敬梓时，家境日渐衰微。他性耽挥霍，放达不羁。既不善治理家业，又喜资助别人，日夜与朋友豪饮欢呼，坐吃山空，加上科场失利，功名无望，引起族人不满，而他也从族人



清卧闲草堂刻本《儒林外史》

侵夺祖产的行径中，看出宗法家庭的矛盾、封建道德的沦丧、人情世态的炎凉，乃愤然离开故乡，移家南京，卖文度日。36岁那年，曾被荐应博学鸿词之试，但只参加了省里的预试，就托病辞去了征辟，甘愿过素约贫困的生活，一直到最后客死在扬州旅次。《儒林外史》的写作年代难以确定，但可以肯定，生活的剧变和在人文荟萃的南京的广泛交游，丰富了他的社会阅历，增强了他对丑恶现实的感受，这是他振笔讥弹时弊的动因。

《儒林外史》凡56回，30多万字，以封建士大夫的生活和精神状态为中心，但没有贯串全书的主人公和主干情节。作品一开始就把批判的锋芒指向了八股取士制度，通过理想人物王冕之口指责八股取士"这个法却定的不好，将来读书人既有此一条荣身之路，把那文行出处都看得轻了。"在这样的思想指导下，作者从揭露科举制度以及在这个制度奴役下的士人丑恶卑微的灵魂入手，进而讽刺了封建官吏的昏聩无能，地主豪绅的贪吝刻薄，附庸风雅的名士的虚伪恶劣，乃至社会风气的败坏和道德人生的堕落。

首先出场并写得最成功的，是一批全无才智的八股腐儒。如周进、范进、马二先生，他们出身清寒，本来具有淳良的天性，但却深受功名富贵的诱惑，成了神魂颠倒、丧失理智的人。周进因久试不中，饱受欺侮，曾伤心地一头撞在贡院的号板上，不省人事；"范进中举"更是书中精彩的片断。他也屡考不举，生活艰窘。一旦得中，喜出望外，竟至疯癫。像周进、范进那样，由于长期对命运的期待、恐惧、担忧而产生的反常的精神状态，在当时的读书人中是很普遍的，因此这两个形象是具有代表性的。而他们老年中举，毕竟是幸运的，实际上在科举场中能爬上去的是极少数，可悲的是一些人老死科场而不知悔。作品中的马二先生就是这方面的典型。他笃厚老实、诚恳认真，虽补廪24年，始终没爬上去，对此他不但毫无怨言，还死心塌地去搞八股时文选本，苦口婆心地劝告别人搞举业，成了一个迂阔糊涂之人。

小说描写最多的是各种各样的无聊名士，这些人貌似风雅，其实不过是一些闲得发腻的纨袴子弟、搔首弄姿的斗方诗人、名落孙山的科场士子、骗吃骗喝的帮闲篾片。他们装腔作势、欺世盗名，用高雅的外表包裹猥琐，用无聊的忙碌点缀空虚，把封建士大夫那种游手好闲而又自鸣风雅的传统作风发展到极点。通过他们，作者使自己对士大夫命运的反省由对社会制度的批判，深化为对他们的文化心理的检讨。

围绕这些士子、名士，作者还写了一批无耻的官绅。他们处则为土豪劣绅，出则为贪官佞臣。前者如张静斋、严贡生、王德、王仁等，后者如王惠、汤奉等。这些人依仗权势为非作歹，道德良

心完全沦丧，是儒林中最腐朽的一部分。对他们，作者给予了无情的批判。

作者还描写了一些正直的人在世风影响下的堕落。在这当中，匡超人最典型。他的故事在《儒林外史》中从第十五回起至第二十回止，占了大约五回的篇幅，是小说中写得比较集中的人物。他原本是一个淳朴勤谨、心地善良的农家子弟，经马二先生劝导，醉心举业，走上追求功名富贵的道路。以后知县提拔他，一帮假名士引诱他，衙役潘三教唆他，学会了靠吹牛撒谎、附庸风雅来攀高结贵、抬高身价的本领，又赌场抽头，考场当枪手，假造文书，包揽词讼，骗婚再娶，逐步蜕化变质，成了一个卑劣的小人。

当然，吴敬梓不是一味愤世嫉俗的冷漠的作家。他在揭露封建社会制度与精神文化的缺陷及其危害的同时，也描写了一些体现着他理想愿望的人物，其中有虞博士、庄绍光、迟衡山等看轻功名富贵、注重文行出处的贤人，也有像杜少卿那样洒脱飘逸、违世抗俗的奇人。此外，作者还用酣畅饱满的抒情诗的笔调，歌颂了一些纯朴善良的下层人民。这种对下层人民优良品德的深情描绘，在中国古代小说中是不多见的。凡此，无不表明了作者善善恶恶、爱憎分明的态度，为这部讽刺小说添上一种温润的人情美。不过，作者企图建构健康的民族灵魂的努力，显然由于时代的局限，比不上他对丑恶东西的讽刺更有力。

从小说艺术上说，《儒林外史》也是很有特点的。作者不像以前的章回小说那样刻意追求尖锐紧张的矛盾冲突以形成戏剧性的情节，他只是淡淡地描写日常生活，没有忠奸、善恶的正面交锋，却在不同人物的互相映衬中，着力揭示人物内心的隐秘。王玉辉支持女儿绝食殉夫的描写以其深刻性常为人称道。对于一个长期接受举业和义理毒害的迂儒来说，做出这种违反人性常情的事并不奇怪，而使人感慨的是，他终于无法掩饰内心的矛盾和痛苦，泪水漫上强装的笑脸。作者把这些事实用三言两语勾勒出来，却让人体会到“情”与“理”的激烈冲突，体会到他要求突破精神罗网、恢复合理人情的深沉意愿。类似这样触及人物情感世界的描写，在书中并不少见。

作为讽刺小说，《儒林外史》的讽刺艺术也有独到的成就。讽刺的生命是真实。吴敬梓描写的种种丑恶现象，正是对现实生活的概括和集中。由于他对现实有较清醒的认识并有用世、救世的热忱，他在讽刺时，就不是从个人恩怨出发，逞恶言，泄私愤，更不是轻浮地单纯追求笑料，或制造廉价的喜剧效果，而是以为公之心，实事求是地揭露当时社会的弊病，以引起疗救的注意。因此，在他的嘲笑中，隐藏着压抑已久的郁闷和悲愤。就具体描写来看，他根据讽刺对象的不同，采取不同的态度，或轻蔑、或惋惜，不一而足。有时，他并不直接表露自己的看法，而主要通过情节的提炼，使丑恶现象本身的荒谬集中地显现出来。为此，他运用了各种各样的对比：有正面人物与反面人物的对比、人物言行不一的对比、人物前后变化的对比、人物所处环境的对比等，这些对比不但加强了讽刺效果，又具有一种含蓄、委婉的审美深度。

《儒林外史》的语言，是在南方民间口语的基础上提炼加工而成的。为了

适应书中人物的身份，也溶合了不少文言成分和不同职业的行话。作者的叙述语言很少夸饰、形容，朴素而又不失雅正幽默，对构成它特有的讽刺风格，有很大作用。

《儒林外史》的艺术结构，在章回小说中也很特殊，它没有贯串始终的主要人物和情节，而是由许多分散的人物和自成段落的故事前后衔接而成，虽然不够集中，却便于自由灵活地展开广阔的生活面，使各个阶层的众多人物与形形色色的社会现象纷至沓来，如波翻浪涌，层层推进。那些相对独立的段落，虽只是生活片断，但经作者精雕细刻，也很容易显示人物的思想性格，并激发读者丰富的联想，收到略小存大、举重明轻的艺术效果。而且，书中许多人物和故事之间，尽管缺乏紧密的联系，却也不是杂乱无章地拼凑起来的，而是根据一个明确的主题思想（清人说“其书以功名富贵为一篇之骨”），做了精心的选择和恰当的安排，体现着严密的思想逻辑。作者综合短篇小说和长篇小说的某些特点，创造出一种崭新的结构形式，很适合表现本书特定内容的需要。

《儒林外史》以后，比较著名的讽刺小说有李汝珍的《镜花缘》。这是一部充满幻想色彩的长篇小说，内容广泛而驳杂，但给人印象深刻的还是那些对丑恶现实的讽刺。作者以幻化和夸张的形式，凸现荒谬与丑恶世态的本质。如“白民国”的八股先生装腔作势，念书时却白字连篇；“淑士国”的各色人等都儒巾素服，举止斯文，却又斤斤计较，十分吝啬，充满酸腐气；“两面国”的人有两副面孔，是对势利和奸诈者的揭露；“长臂国”的人贪得无厌，到处“伸手”，久而久之，徒然把臂弄得很长；“翼民国”的人“爱戴高帽子”，天天满头尽是高帽子，所以渐渐把头弄长，竟至身长五尺，头长也是五尺；还有“豕啄国”、“毛民国”、“穿胸国”、“犬封国”等等，无不极尽讽刺挖苦之能事。这些幻想，大都出自《山海经》等古籍，但《山海经》等书对这些国度的记载，极其简略，有的甚至只有一两句话。《镜花缘》以此为由头，生发出去，铺排开来，表现了作者巧妙的构思和惊人的想象力。而这种漫画化的描写，也是《镜花缘》对讽刺文学手法的丰富和发展。此外，张南生的《何典》也是一部很别致的讽刺性章回小说。

【言情小说和《红楼梦》】

言情小说就是以爱情婚姻为主要题材的小说。虽然这样的内容在以前的小说中也有，但真正形成流派却是在明末清初。当时，出现了一大批才子佳人小说。这些小说大多以青年男女私相悦慕，小人拨乱其间，终于奉旨完婚为基本故事构架。留传至今并为研究者经常提起的有《玉娇梨》、《平山冷燕》、《两交婚小传》、《金云翘传》、《定情人》、《好逑传》等。从总体上说，才子佳人小说是明末清初“情理合一”的折衷主义的产物，在艺术上不乏精巧之作，而脱离生活的编造却是其致命的弱点。不过，若以题材的演变而论，它们又在《金瓶梅》和《红楼梦》之间起到一定程度的桥梁作用。

《红楼梦》是百科全书式的巨著，无论归人小说类别的哪一种，都难免有削足适履之虞。就其中心意蕴而言，可

以放在言情小说中。作者曹雪芹也自称"大旨写情"。他全面继承了前代爱情文学中一切可取的思想艺术成果，又一洗一般言情之作的幼稚、浮浅之态，把对爱情理想的探索与对整个封建社会及其文化传统的反省、批判结合起来，彻底打破了传统的写法，是言情小说，也是整个中国古代小说的艺术高峰。

曹雪芹（约1715～1763），名霑，雪芹是他的号。康熙登基后，其曾祖曹玺因妻孙氏曾为康熙乳母，得任江宁织造。自此，历经祖父曹寅，父辈曹颙、曹頫，凡3代4人占据这一要职达60年之久，康熙一生6次南巡，就有5次以曹家的江宁织造署为行宫，堪称"鲜花着锦之盛"。雍正五年（1727），江宁织造曹霑以"行为不端，织造款项亏空甚多"的罪名被籍没家产，遣返北京。曹家由此败落。曹雪芹的一生正经历了家族由盛而衰的历程。家境的急剧变化，使镜花水月的梦幻意识深深地渗透到他的人生观和世界观中，成为他写作《红楼梦》的潜在情调。根据通常的说法，他先撰写了一部名为《风月宝鉴》的书，以后在此基础上增删数次，完成了《红楼梦》的主体部分。由于现在尚未清楚的原因，他的《红楼梦》只留存了前80回，后40回是由高鹗增补的。高鹗的续书大体符合原著的精神和风格，200多年来，人们已把它们视为一体。

《红楼梦》以贾宝玉和林黛玉、薛宝钗的爱情纠葛为情节主线，描写了以贾府为代表的封建大家族内部与外部的各种各样的矛盾冲突，从而深刻地揭示和批判了封建社会的腐朽、黑暗，指出它已经到了"运终权尽"的末世及其无可挽回的衰败趋势。同时，也热情歌颂



庚辰本《脂砚斋重评石头记》

了被旧势力扼杀的美好感情与尚处于萌芽状态的新的人生理想。

贾宝玉是小说中最重要的人物，他生长在珠围翠绕、鲜衣美食的环境中，却感到有一种难以忍受的压迫和令人窒息的苦闷，他渴望着无拘无束的生活，迷恋青春的欢乐，而不肯走家庭为他安排好的读书应举、出仕做官、光宗耀祖的道路。他鄙视功名利禄，厌闻"仕途经济"的学问，喜欢像封建时代的高人雅士们那样流连风月、纵情诗酒，借以逃避世俗社会中丑恶的东西。对封建主义的精神枷锁和道德信条，表现出轻视与反抗。在长幼嫡庶关系方面，不十分重视等级和名份。在主奴关系方面，他对待奴婢的态度比较宽厚，甚至能体贴和同情他们。在男女关系上，他大胆否定"男尊女卑"的传统观念，格外尊重女性，常说："女儿是水做的骨肉，男子是泥做的骨肉。我见了女儿便清爽，见了男子，便觉浊臭逼人。"还说："原来天生人为万物之灵，凡山川日月之精秀只钟于女儿，须眉男子不过是些渣滓浊沫而已。"这些话似乎很偏激，但其精神实质，乃是表示厌恶那些蝇蝇苟苟以求官禄的世俗男子，而赞美纯洁、善良、有才能的女性。因此，女性在这里多少也是一种理想的象征。实际上，随着生活经历的丰富，他对女性的态度也

发生了微妙的变化。他更倾向于林黛玉那样有着高洁灵魂的少女。他与林黛玉的爱情基础，远远超出了前代文学作品所描写的“郎才女貌”的范围，而主要是性格情趣的相投、生活道路的一致。林黛玉从来不曾劝贾宝玉去“立身扬名”，所以，贾宝玉深深地敬重她，把她引为知己。然而，也正是由于他们的爱情是建筑在这种共同的叛逆思想基础之上的，在封建社会里，注定不可能得到幸福的结局。这不仅因为它与宗法制度和家族利益相冲突，还因为他们所受的教育和所处的环境，都把自由恋爱看成非礼的事，不敢更大胆地追求，只能在痛苦的折磨中等待着它的被摧残、被毁灭。这是一幕感人的悲剧。

悲剧的女主人公是林黛玉和薛宝钗。她们分别是贾宝玉姑家的表妹和姨家的表姐，一前一后来到贾家，都有美丽的容貌、出众的才华和广博的知识，很快成了两个旗鼓相当的竞争对手。林黛玉自幼失去父母，悲观感伤，清高孤傲，多疑任性，说话尖刻。薛宝钗则温厚贤淑，端庄稳重，罕言寡语，安分随时，善于处世。以贾宝玉的心性，很自然地亲近坚守高尚情操、不肯屈服于周围丑恶和庸俗的林黛玉，而与努力适应贵族官僚家庭环境，过于冷静、理智的薛宝钗则在心灵深处存有隔膜。作者通过薛宝钗这个形象不仅更鲜明地反衬出宝黛的叛逆性格和他们的真挚爱情的可贵，而且也具体、深刻地揭示了宝黛爱情悲剧的社会根源。贾府的封建家长们从维护自己的家族利益出发，要求贾宝玉将来能支撑这个摇摇欲坠的世家门户。因此，他们考虑宝玉的配偶时，出身于皇商之家、受封建闺范教育很深，而又身体健康、聪明能干的薛宝钗，当然就成了他们最理想的人选。令人感叹的是，就连薛宝钗这样一个恪守闺范的少女，最后得到的也是一个凄凉的结局。她出嫁不久，宝玉就出走了。当宝黛为新的理想献身时，她也成了旧观念的殉葬品。



《红楼梦》林黛玉像

《红楼梦》在展开爱情悲剧的同时，还描写了贾府内部的腐朽不堪。这个大家族的主子们生活穷奢极侈，荒淫无耻，“儿孙一代不如一代”。在虚伪的礼法掩饰下，尔虞我诈、勾心斗角。即便没有抄家这样特殊的事件发生，贾府也将一步步走向没落。在众多的主子中，王熙凤是一个塑造得最成功的典型。她出于“金陵一霸”的王家。到了贾府，又成了贾母最宠爱的孙媳妇。她凭借优越条件和她的聪明才干，掌管了荣府的家政权柄。她贪图权势，媚上压下，狠毒狡诈，机关算尽，嘴甜心苦，两面三刀。在她身上，艺术地概括了封建市侩的性格特征。

在这个封建贵族家庭的底层，生活

着一群丫环。这些丫环多半善良、纯洁，作者以同情赞美的态度，描写了她们不幸的命运和反抗的性格。晴雯是最富有光彩的典型。她性格倔强，敢笑敢骂，真率热情。虽为奴隶，却不屑于博得主子的赏识和欢心；她鄙视袭人对主子的低眉顺目、阿谀逢迎，更痛恨王善保家的狗仗人势、作威作福；就是高贵的主子在她眼里也不是至高无上、不可侵犯的。作品歌颂了这个“心比天高、身为下贱”的少女。她的高贵品质，在贾宝玉心里引起强烈共鸣。她的悲惨结局，预示了宝黛爱情不可避免的悲剧命运。

《红楼梦》的艺术成就也是巨大的。这首先表现在作者求“真”的艺术观上，他称自己的作品“其间离合悲欢，兴衰际遇，俱是按迹循踪，不敢稍加穿凿，至失其真”。当然，曹雪芹并不反对虚构，他追求的是一种艺术的真实，所谓“将真事隐去”、“用假语村言”，就是自觉的艺术提炼、加工过程。在《红楼梦》以前，很少有小说家从自己的生活经历撷取素材的。而曹雪芹声明他之所写是自己“身前身后事”，为小说创作开辟了一个新的领域。由于题材切近作者的亲身经历，加强了小说现实性的深度和情感浓度。曹雪芹比以前的小说家们更重视对人物心理的刻画，努力表现人物多侧面、多层次的心理活动特征。再就是他善于通过那些看来十分平凡的日常生活细节的精心描写，揭示出它所蕴藏的不寻常的审美意义。

从风格上看，《红楼梦》虽是叙事文学，却创造性地吸收和运用了中国古代诗歌、绘画等的艺术手法，使小说充满了诗情画意。这既表现在一些优美动人的场景构思中，如宝黛共读《西厢》、黛玉葬花、宝钗扑蝶、晴雯补裘、湘云醉卧芍药裀、宝琴立雪、黛玉焚稿等等；还表现在人物塑造上。作者对他所钟爱的人物，往往赋予其诗的气质。如林黛玉俏瘦的身影、幽怨的眉眼、深意的微笑、哀婉的低泣、脱俗的情趣、飘逸的文思以及她所住的那个宁静幽雅的潇湘馆，使她在十二钗的群芳中独具一种韵味。《红楼梦》在艺术结构上也是匠心独运的。它把如此众多的人物和纷繁、琐碎的生活细节组织在一起，既纵横交错，筋络连接，又线索清楚，有条不紊。小说的语言也很富于表现力。它全面总结了汉语语言文学的优良传统，把文言、白话及韵文、散文、骈文等等熔于一炉，典型地体现了18世纪中叶汉语的面貌。

《红楼梦》在思想内容和艺术技巧方面的卓越成就，使它被公认为中国古代小说的顶峰。200年来研究这部小说的著作不可胜数，成为一门独特的学问即“红学”。当然，以今天的观点来看，《红楼梦》也有其局限性。小说中浓重的人生变幻无常的虚无主义思想和感伤情调，使作者对现实的批判和对人生的反省笼罩在神秘的气氛下，失去了应有的力度和深度。而后40回虽然根据原书的线索写了贾府被抄、黛玉病死、宝玉出走等悲剧情节，但又添写了宝玉“中乡魁”，贾府“延世泽”的结局，甚至歪曲了贾宝玉、林黛玉的思想性格，削弱了原书的反封建意义，是违背曹雪芹精神的。

《红楼梦》之后，虽然仅《红楼梦》的续书就出现了十余种，但思想境界、艺术水平都远逊于原书，言情小说也趋

于衰落，而回光返照，尚见于近代的“鸳鸯蝴蝶派”中。

【武侠公案小说】

武侠与公案小说，在中国小说史上是独立发展而关系密切的两个流派。清中叶以后，逐渐合流，成为武侠公案小说。

武侠小说以豪侠仗义行侠为主要内容，歌颂重义尚武、扶困济危的侠客。汉代《史记》中的《刺客列传》、《游侠列传》可视为武侠小说之滥觞。唐代，武侠题材的传奇很多，如《虬髯客传》、《红线》、《昆仑奴》、《聂隐娘》等都属此类。宋元话本中的“朴刀”、“杆棒”和部分“说公案”类的作品也属于武侠小说的范畴，如《宋四公大闹禁魂张》、《杨温拦路虎传》等。章回小说成熟的明代，武侠小说并不发达，仅在《水浒传》等英雄传奇中含有武侠成分。比较典型的武侠小说都在清代中叶以后出现，如二如亭主人的《绿牡丹》就是其中比较优秀的一部。它以江湖侠女花碧莲和将门之后骆宏勋的婚姻为线索，描写了鲍自安、花振芳等一群有胆有识、正气凛然的绿林好汉形象。贯穿他们行动的信条是为友尽义，为民解危，对贪官污吏实行了正义的审判和制裁。他们具有浓厚的民间色彩，深受普通群众喜爱。虽然此书成书不久便屡遭禁毁，但其故事仍广泛流传，并被编成多种剧本上演，经久不衰。

公案小说主要描写清官断案折狱的故事，歌颂刚正不阿、清明廉洁、执法如山、为民申冤的清官。先秦诸子书中就有一些司法寓言故事，两汉史传文学中有关“循吏”和“酷吏”的记载，也包含公案小说的因素。魏晋志怪和唐代传奇中，已有公案小说。宋元时期，是公案小说的转折期。当时的说话艺术中，就包括“说公案”一类。如《错斩崔宁》、《简帖和尚》等都是公案小说，这些作品通常以叙述冤案的发生经过为主，对含冤受屈者的不幸命运寄予深厚的同情。作品中的清官判案，往往有一个使案情大白的结尾。作品的视角集中在受害者身上，而不在于歌颂清官的明断。五代以来，还有一类公案书很流行，如《疑狱集》、《折狱龟鉴》、《名公书判清明集》等，它们主要目的是收录一些著名官吏明敏断案、平反冤狱的记载和有关判词，供为官判案时参考。宋元公案小说也有承袭这种形式，专述官吏断案及判词巧妙、诙谐的，如《醉翁谈录》所载《私情公案》和《花判公案》即属此类。明代万历年间至明末出现了一大批公案小说，如《百家公案》、《廉明公案》、《诸司公案》、《新民公案》、《龙图公案》、《海刚峰先生居官公案》等，也是沿着这条线索发展下来的。它们大多先叙案情，再记诉状，后录判词。案件内容大多是民间民事案件，如奸淫盗窃等。结构上虽有以章回小说形式出现的，实际上多为短篇故事集。

公案小说中影响最大的是《龙图公案》，现存清初刊本，叙述宋朝龙图阁直学士、开封府知府包拯断案的故事。共有百则，两则为一组，而其实互不相关，它们从不同角度塑造了正直无私、断狱如神的包公形象。情节往往比较曲折，语言文白相间，通俗浅近。清代著名说书艺人石玉昆在《龙图公案》基础上，讲说包公断案故事，极受欢迎，所

述内容被整理为120回的《龙图耳录》。以后，又有人对此重行编订，改题为《三侠五义》。此书前半部以众侠义辅佐包公办案为主要内容，后半部以众侠义辅佐颜查散巡按襄阳为主要内容，是公案小说与武侠小说合流的代表作。书中包拯被塑造成一个铁面无私、廉洁公正的“青天大老爷”。他不辞辛劳，不畏权贵，秉正除奸，深得万民感仰、圣上信赖。小说还描写了一群武艺奇绝、神出鬼没的侠客的形象。最突出的是南侠展昭和锦毛鼠白玉堂，两人都身负绝世惊人之技，具有行侠尚义之心，但性格迥然不同。展昭宽厚精细，白玉堂则促狭阴狠。全书以展、白二人贯穿首尾，在对比之中刻画人物，将二人形象栩栩如生地勾勒出来。其他人物形象，如欧阳春的深沉、卢方的忠厚、蒋平的机敏，无不纤毫毕露，鲜明生动。因《三侠五义》由说唱底本整理而来，在艺术风格上保留了平话特点。情节安排既错落有致、枝节横生，又清晰连贯、首尾完整。作品以第三人称铺叙为主，又时时以说书人的口吻点拨几句，或状物叙事，或剖情析理，直接与读者交流，使读者恍在书场听讲，印象格外深刻。当时，小说创作充斥着妖异、脂粉气息，而此书以粗豪洒脱见长，故颇受人们喜欢，流传很广。

清代中叶以后，公案小说与武侠小说合流已成趋势。除《三侠五义》以外，影响较大的还有《施公案》、《彭公案》等，这些作品规模都很大，而且一续再续，渐至于滥。此后，公案方面的内容逐渐减弱，而武侠小说则至今层出不穷，蔚为大观。

【晚清谴责小说】

晚清是章回小说发展过程中又一个、也是最后一个高潮。这一时期的小说，不仅数量极多，而且随着小说观念的变化，反映的社会面也极广阔。最为人称道的是所谓“谴责小说”。谴责小说紧密联系时政，揭露官场丑态，抨击社会黑暗，讽刺手法的运用比《儒林外史》更尖刻。比较有名的作品有李伯元的《官场现形记》、吴趼人的《二十年目睹之怪现状》、刘鹗的《老残游记》和曾朴的《孽海花》。

李伯元（1867～1906），字宝嘉，号南亭亭长，江苏武进人，毕生从事小说创作和报刊编辑工作，在晚清报界文坛颇负盛名。《官场现形记》是他的代表作。全书凡60回，约78万字，由许多相对独立的短篇蝉联而成，抨击了封建社会末期的官僚制度，着力描写他们贪污腐败和媚外卖国的丑态。小说中形形色色的官僚，地位有高低、权势有大小、手段有不同，但都是“见钱眼开，视钱如命”之徒。对洋人，又多奴颜婢膝、丧权辱国。李伯元惯用讽刺手法，嬉笑怒骂，皆成文章，只是有些描写过于渲染夸张，辞气浮露，缺少冷静、细致的观察和提炼，众官员虽丑态百出，笑柄连篇，但大同小异，难免杂沓重复之感。

吴趼人（1866～1910），名沃尧，广东南海人，因居佛山镇，故笔名我佛山人。是晚清最多产的小说家，著有小说30余种，其中影响最大的是《二十年目睹之怪现状》。全书共108回，约63万字，叙述年轻幕僚九死一生（是作者

的影子）在20年中耳闻目见的社会腐败、丑恶现象，描绘了一幅行将崩溃的清帝国的社会图卷，内容比《官场现形记》更广泛，不仅写了官场人物、洋场才子，而且旁及医卜星相、三教九流。但重点还是暴露官场的黑暗。小说中描写的官吏都是卑鄙无耻之徒，他们贪赃枉法，营私舞弊，卖官鬻爵，惧怕洋人，卖国求荣。作品还揭露和批判了封建道德的虚伪和社会风尚的败坏。全书以九死一生为主线，将各色人物和近百年事串连在一起，使其中重要人物都有交代，比起《官场现形记》显得集中些，但事件与事件之间仍缺乏内在的联系，也缺乏必要的剪裁、提炼，讽刺也比较浅露。

刘鹗（1857～1909），字铁云，江苏丹徒人。他的《老残游记》共20回，写一个摇串铃的江湖医生老残在游历途中的所见、所闻、所为，反映了晚清的某些社会现实，表达了作者对时局的见解和政治主张。在第一回中，刘鹗以隐喻方式把国家比作在惊涛骇浪中颠簸的一只帆船，船上的四种人代表了当时中国社会不同阶层和倾向的人。他的态度是倾向于统治者的，只是希望他们能把握正确的方向。但实际上，小说中体现其政治理想的庄宫保、白子寿的形象缺乏动人的力量。比较深刻的还是对玉贤、刚弼这两个酷吏的暴政的描写。此书在艺术上有一定成就，对事物的描写比较细腻，文笔生动。作品中还出现了大段的心理描写，这在以往的章回小说中是不多见的。但它的情节缺少提炼，结构也很松散。

曾朴（1872～1935），字孟朴，江苏常熟人，早年受西方思想文化影响，在同文馆学法文，翻译过雨果等人的作品，后来参加康、梁的维新运动。1904年创办小说林书社，开始《孽海花》的创作。此书与别的谴责小说不同，所写人物，无不有所影射。作品以金雯青和傅彩云的故事为主要线索，通过当时京城内外官僚名士、封建文人的思想生活和社会风气，展现了清末的政治、经济、外交和社会生活的情况，对封建统治阶级的腐朽和帝国主义的侵略野心，作了一定程度的揭露和批判，比起其他谴责小说来，思想水平要高一些。艺术上也颇有特色，尤其擅长刻画作态的名士。傅彩云作为中国小说中最早出现的一个带有资产阶级特点的妇女典型，也塑造得很成功。

晚清以后，中国文学进入了一个新的发展阶段，章回小说也不再是小说创作的主要形式了。

六、戏　曲

【曲】

这里所说的曲，是指“散曲”，即金元后发展起来的类似于词的、可配乐歌唱的新诗体。“曲”本还可指有故事内容、有歌唱和宾（对答）白（独白）的戏曲，但这不在本篇论述范围之内（请参见本书《古典戏曲》篇）。

词本已是继乐府后产生的配乐的诗体，那么为什么还会产生另一种新的配乐的诗体“曲”呢？这首先需要从音乐的变化谈起。由于金元统治者都兴起于北方，他们在入主中原以后，自然要把北方，特别是女真和蒙古族的“胡乐番曲”的乐调和乐器传入中原，并使其大量传播。这样，就和唐词初起时所主要配合的以西域一带流传进来的“胡夷之


关汉卿像

曲”有所不同，这些曲子再和北宋、金代流行的“里巷之歌”相结合，自然形


《西厢记》插图

成了许多新乐调，人们给它一一起了新的名目，如〔天净沙〕、〔山坡羊〕、〔卖花声〕等等。据最早的曲谱《太和正音谱》所载，共有335种（包括供剧曲用的）。因而与之相配的歌辞也要相应发生变化，这就产生了“曲”。正如王世贞《曲藻序》所云：“曲者，词之变。自金、元入主中国，所用胡乐嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。”因此，散曲在最初也称为“北曲”或“街市小令”。就其配乐这一性质而言，它也和词一样都要按一定的曲调——曲牌而填；就音乐的变化而言，北曲的乐调逐渐向简化发展。唐时宴乐原有宫、商、角、羽四部，每部七调，合计二十八宫调（古人习惯上称属于宫声



《汉宫秋》插图之一

的为宫，其余的为调)，至宋七个角调已不用，宫、商、羽也各有所缺，只有十七调，至元散曲盛行以后，只存十二宫调。不同的曲牌分属不同的宫调，在制曲时要遵守该曲牌的基本程式。

其次，词到了南宋后期，由于作家过于注重字句韵律等外部形式，遂使它不但逐渐脱离了现实生活，变得毫无生气，而且也逐渐丧失了原有的音乐功能而成为文人墨客的“案头文学”，反而不能满足广大群众传唱的需要，所以利用新的音乐形式，以曲代词，革故鼎新，就成为历史的必然。可以说曲的出现，实际上是词体解放和发展的必然结果。

既有发展，必有不同。曲和词的不同点主要表现在以下几方面。

一是用韵更密了，且通首同韵，有很多曲牌还要句句用韵，但用韵的规则有所放宽，平、上、去三声可以互叶，不像词一般不能平仄互押。二是基本上取消了每支曲内的音乐分章，一贯到底。三是句式更加灵活，从一字句到二十多字句皆可出现，而且为了演唱方便，还可以视需要加上衬字，有些曲子甚至还可以增加句数，这是与词最大的不同之处。有了本字和衬字的配合，既可以保持该曲的本调，又可以增加表意上的生动性、灵活性，解决了长期难于解决的腔调既需固定语言又需自由的矛盾，从而给曲带来了巨大的生命力。四是从更深的美学风格看，曲既然是在词走上过于典雅的狭路后对词的一种解放和发展，既然是又像词初期时那样首先盛行于民间，那么它必然带有更多的质朴清新、通俗活泼的气息，更富有“俚趣”，这不仅表现在语言上，也表现在意境与趣味上。尤其是前期的曲更如此。当然后来在文人的手中又重复了词的命运，逐渐雅化，这也是历史的必然。

散曲按其体裁，分为“小令”(又称支曲)和“套曲”(又称散套、套数)两大类。小令是只用一个曲牌填制的单一曲词，只有个别的小令例用双叠，亦



《汉宫秋》插图之二

称“么篇”，如《人月圆》、《鹦鹉曲》。套曲是指同宫调内两支以上的支曲相联，好像组成完整的一套，一般都有尾声，并且要一韵到底。因此套曲前边一般都要标明宫调类别，如“正宫”、“南昌”，然后再标明具体曲牌名。还有一种介于小令和套曲之间的形式，称为“带过曲”，即将两三支同一宫调内的小令按固定习惯加以串联，如《雁儿落带得胜



汤显祖像

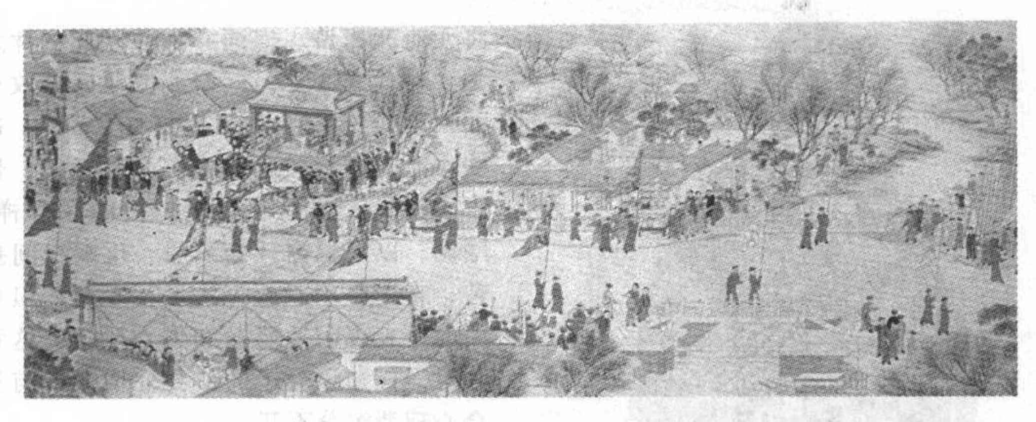
令》、《骂玉郎带感皇恩采茶歌》等。人们习惯上也把它当作小令来处理。

散曲的产生可以追溯到金代以至北宋。散曲中的套曲实际上源于"诸宫调"。诸宫调是一种有说有唱、以唱为主的艺术形式。它的演唱部分是用多种宫调的曲子联套演唱，所以才称为"诸宫调"。根据王灼的《碧鸡漫志》和吴自牧的《梦梁录》等书记载，北宋时就有"泽州孔三传者首创诸宫调"，但可惜没有作品流传。至金代产生了著名的《西厢记诸宫调》和《刘知远诸宫调》，且保存至今。而散曲中的套曲只不过是仅用一种宫调而已，这与诸宫调并没有什么本质区别。这两部诸宫调也有不少双叠的么篇，《西厢记诸宫调》中还保存有《吴音子》的支曲，这和后来的小令实际上已没什么区别。金人既能将诸多宫调的曲子组织在一起联唱，并取得如此辉煌的成就，更不用说他们填制小令和套曲了，可惜的是，那时曲方初起，绝大部分作者都来自民间，其作品得不到应有的重视，没有保存下来。

曲，作为一种入乐的诗歌形式得到重视并走向繁荣是在元代，因而王国维将元曲和唐诗、宋词并列在一起，称之为"一代之文学"。《全元散曲》共收有元人小令3800多首，套曲400多套。这些作品的题材较为广泛，举凡抒情、怀古、写景、咏物、叙事、投赠、谈禅、嘲谑，以至揭露社会矛盾，反映民间疾苦，直接讽刺时政等，无不入曲，但更多的是表现闲适隐逸和男女风情。这和当时元代知识分子的社会处境低下与社会心理消沉分不开。

元代有散曲作品传世的作家，有200多人，还有许多佚名的作者及作品。这些作家可分前后两期。

前期主要作家有关汉卿、马致远、白朴、卢挚、张养浩等。他们的活动中心在大都（北京）。作品有较多的社会内容，风格以浑朴自然为主，语言生动通俗，富有民间气息。关汉卿（生卒年不详）的代表作为〔南吕·一枝花〕《不伏老》套：他自称"我却是蒸不烂、煮不熟，捶不匾、炒不爆、响当当一粒铜豌豆"，自誓"只除是阎王亲令唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽，那其间才不向烟花路儿上走"，生动地刻画了"我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头"的形象。马致远（生卒年不详）的散曲成就更高。他的〔双调·夜行船〕《秋思》生动地讽刺了社会的黑暗："看密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，闹穰穰蝇争血"；道出了自己的高风亮节："爱秋来时那些：和露摘黄花，带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶"。这种情调很能代表元代知识分子的心理。他的《天净沙》被人称为"秋思之祖"："枯藤老树昏鸦，小桥流水人家。古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯"，其意境之高妙远胜许多同题材的诗词之作，



清人观戏图

历来被人传诵。张养浩（1269～1329）的小令〔山坡羊〕《潼关怀古》有云："伤心秦汉经行处，宫阙万间都做了土。兴，百姓苦；亡，百姓苦!"在元人散曲中属思想意义较高的作品。

后期主要作家有张可久、乔吉、贯云石、睢景臣等，其活动的中心在临安（杭州）。他们的作品逐渐趋于文人化、诗词化，更注重声律格调的优美，语言文辞的典雅，作品内容也更远离现实，逐渐丧失了前期作品朴质自然的特色。张可久和乔吉虽都有个别的忧时之作，如张可久〔卖花声〕《怀古》云："伤心秦汉，生民荼炭，读书人一声长叹。"乔吉〔折桂令〕《荆溪即事》云："庙不灵狐狸弄瓦，官无事鸟鼠当衙。"但更多的是表现不关世事的浪迹生活与调笑作风，如张可久〔朝天子〕《湖上》以"风清月白总相宜，乐在其中矣"为满足，甚至公开声称"问谁是非？且向西湖醉"；乔吉〔绿么遍〕《自述》自称自己是"烟霞状元，江湖醉仙，笑谈便是编修院。留连，批风抹月四十年。"后期思想性较强的作品要数睢景臣的〔般涉调·哨遍〕《高祖还乡》套曲，写汉高祖趾高气扬地还乡后，"众乡老展脚舒腰拜"，当人们认出他原来就是给人"喂牛切草"的"刘三"后，不由地愤怒道："自什么改了姓，更了名，唤作汉高祖?"充满了强烈的讽刺性与幽默



大观园全图

感。

明代仍是散曲很发达的时代。仅据任讷《散曲概论》所载，明代的散曲作家就有330人，而且所编印的散曲选集数量要多于元人。明代的散曲作家大多兼擅诗文。因而明代散曲出现了与诗文创作的同一倾向，即因袭多而创新少。他们沿袭元人“啸傲烟霞，嘲弄风月”的道路愈走愈远。他们在描写归隐田园的闲情逸致中流露出更多的怡然自得的情绪；在嘲风弄月中表现出对妇女更肆无忌惮的玩弄。只有到明中叶后，随着社会矛盾尖锐及城市经济及市民意识的发展才出现了一些较有意义的作品。不同于元代的是，由于昆腔的兴起，明代的戏曲多用南曲来写，这自然也要影响到散曲的创作，不仅改变了散曲的音乐风格，也影响到散曲的文学风格。因而人们论散曲，常将其分为南北二派，北派气势粗豪，内容较富，犹有关汉卿、马致远遗风。南派柔婉典丽，喜写闺情，有张可久风致。还有一些人身兼两派特点。北派作家中，王九思、康海辈份稍靠前，他们以戏曲著称，也有不少互相唱和的散曲，风格较为粗犷。北派作家中最著称者是冯惟敏。他的散曲题材广泛，内容丰富，有些曲子敢于对社会现实进行批判，风格亦很豪放，故而有曲中辛弃疾之称。如在〔吕纯阳〕《三界一览》套曲中，借讽刺阴间来讽刺现实社会中官场的黑暗：“有钱的快送来，无钱的且莫慌，寻条出路翻供状。偷与我金银桥上砖一块，水火炉边油两缸，残柴剩炭中烧炕。若无有这般打典，脱与我一件衣裳。”在〔胡十八〕《刈麦有感》中更直接描写了农民的苦难生活：“穿和吃不索愁，愁的是遭官棒，五月半间便开仓。里正哥过堂，花户每比粮。卖田宅，无买的，典儿女，赔不上。”



明人演戏图

在身兼两派特点的作家中，陈铎与王磐并称，成就较高。陈铎的作品一般风格柔媚，字句流丽，接近南派，但他还有别开生面的《滑稽余韵》136首。其中有一部分描写了城市下层居民的职业特征、生活习尚及语言动作，堪称是一幅琳琅满目的社会风俗长卷，风格及语言都更接近北曲。王磐（生卒年不详）作品内容较广泛，歌咏山水，讥讽时事，记事抒情之作皆有，风格诙谐冲融，有南派的华美清俊，又不失北派的爽朗古直，所以他的《王西楼乐府》虽皆用北曲填制，实则是身兼南北两派的特点。其代表作为〔朝天子〕《咏喇叭》：“喇叭、唢呐，曲儿小，腔儿大。官船来往乱如麻，全仗你抬身价。军听了军愁，民听了民怕，那里去辨什么真共假。眼见得吹翻了这家，吹伤了那家，只吹得水尽鹅飞罢。”对照蒋一葵《尧山堂外纪》所载，可知此曲所写皆为事实。另外施绍莘亦是身兼两派，且为明人专集中套曲最丰的作家。

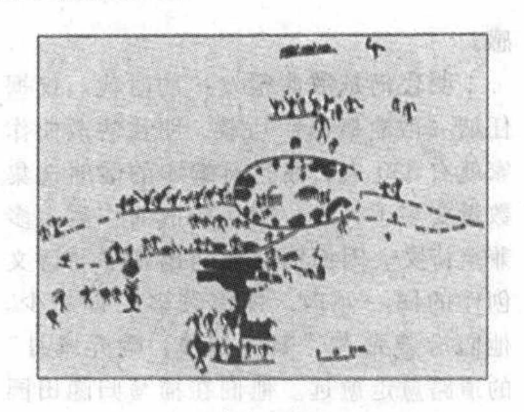
南派散曲中，金銮的作品“风流婉转，得江左清华之致”（钱谦益《列朝诗集》小传），沈仕的作品专写闺情，开曲中香奁体一派，有些甚至专写病态的物恋：“花阴密，竹径昏，娇娥见人归去得紧。塘土儿都知音，留下他弓鞋印。我轻轻验，细细论，不差移，止三寸。”（〔锁南枝〕《题所见》）梁辰鱼和沈璟为昆曲大师，其散曲文辞精美，典雅蕴藉，尤精于韵律，造句用字多参词法，故曲味少而词味多。曲至此，已逐步走上重格律辞藻的“词化”道路，质朴活泼的本色已丧失殆尽，剩下的只是类同词的长短句形式，而这种形式当然难于和具有更悠久历史的词相争，因而曲的生命力至此已近枯竭，故时人评为“南词出而曲亡矣”。

鉴于这种趋势，清代散曲之作虽仍不少，但多重在文采，崇尚摹拟，故其成就，远不如元明，只是在朱彝尊、厉鹗、吴锡麟、赵庆熺诸人笔下，尚有一些可读之作。

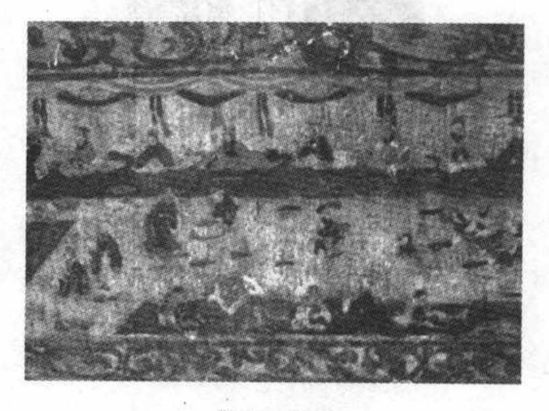
【戏曲】

中国戏曲渊源于上古原始社会的歌舞，经过漫长的发育过程，直到宋元才形成比较完整的艺术形态。从艺术因素的构成来看，戏曲主要来源于民间歌舞、滑稽戏和说唱艺术，庙会和瓦舍勾栏对戏曲的形成起了促进作用。

原始社会的歌和舞是相辅相成地联系在一起的，最初是一种原始宗教仪式，随着社会的发展，不断增加了种种内容，不仅有对鬼神的隆重祭祀，对祖先的祝祷祈求，还有对丰收的欢欣庆贺和对男女爱情的倾心歌唱。这些歌舞逐渐具有


云南沧源岩画

以歌舞表演故事的因素。汉初出现了角抵戏。角抵即二人角技，互相抵触，与现代的相扑、摔跤类似。角抵戏则把角抵舞蹈化，以舞蹈动作表演简单的故事。如汉代关中的角抵戏《东海黄公》，据记载是表现东海人黄公有法术，能兴云雾，制伏蛇虎。秦末，东海出现白虎，黄公佩赤金刀，以丝绸束发，前往降伏，因年老力疲，法术失灵，终为虎所害。这个节目已不是在场上角技以决输赢，而是对人物故事都预先作了规定，按规定演出，已经具有了假定性。隋唐时，歌舞戏又进一步把歌和舞结合，表演一定内容的故事。如唐代的歌舞小戏《踏摇娘》，其内容是北齐时河朔苏郎中，烂鼻貌丑，嗜酒，常在酒后殴打妻子；


宴饮百戏图

苏妻貌美善歌，将自己的痛苦编成歌曲演唱，博得众人同情。由于边诉苦，边摇动身体，故称踏摇娘。踏摇娘由男扮女装，且行且唱，每唱一段，则有众人帮腔，及至丈夫上场，二人作斗殴状。这个小戏，减低了角抵竞技成分，加强了歌舞成分，运用歌舞表现一定的冲突，朝着塑造人物形象方向发展，而且有了与群众的交流。类似的小戏，还有《代面》、《拨头》、《兰陵王》等，都是以演员装扮角色，运用歌舞手段，表现简单的戏剧冲突。

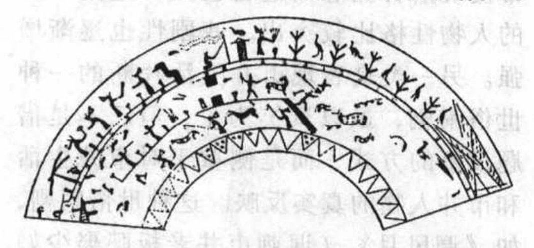
原始的祭祀鬼神仪式，在进入奴隶社会以后，一部分流传在民间，形成民间的驱鬼除疫活动，如驱傩。驱傩以人扮方相氏，身蒙熊皮，戴面具，一手执戈，一手扬盾，率领由人装扮的十二兽及大队侲子（童子）到各处跳跃呼叫，喊着“傩、傩”，以驱鬼除疫，后来形成了表演简单故事的傩戏。另一部分，则进入宫廷发展为优，这就是滑稽戏的起源。优在西周即已出现，是国王的弄臣，专以讽刺调笑为职。春秋战国时的优孟、优旃、优施等都是有名的优。优常利用弄臣的地位，以调笑的手段，对国王的行事不当进行讽谏，往往取得好的效果。如有名的“优孟衣冠”的故事，就是很好例证。楚国宰相孙叔敖，死后家中贫困，其子找优孟帮助。优孟穿戴起孙叔敖的衣冠，模仿孙的动作，经过一段练习，模仿得很逼真。一次，优孟穿孙之衣冠见楚王，楚王见孙复活而吃惊，立即请他复职。优孟遂以孙之口气，说出楚王不关心功臣死后的家属安排，使他们贫困不堪。楚王深感自己作事不当，遂召见孙之子，赐予土地钱财。从这个故事可以看出古优以滑稽调笑的手段进行讽谏的特点，其中已经具有了扮演的因素，但这种扮演还只是模仿生活原型，不是艺术形象的创造。到了封建时代，这种嘲讽的方向，就由对皇帝而转向对臣子。南北朝时，后赵石勒，因一个担任参军的官员石耽贪污，命每于宴会使优伶扮演参军，让另一优伶从旁嘲笑戏弄。从此，优的表演多被称为参军戏，从古优的一个角色发展为两个角色：被戏弄的叫“参军”，戏弄他的叫“苍鹘”。这两个角色成为戏曲分行当表演人物的开始。参军戏主要以



陶戏楼

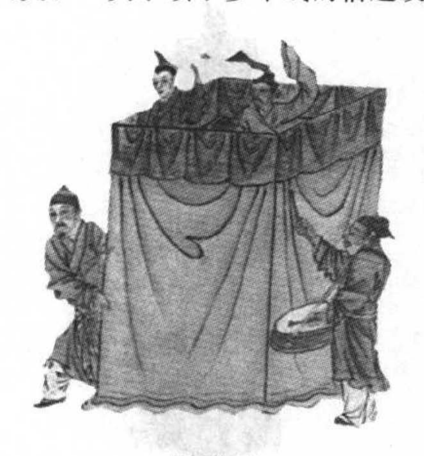
语言动作表演故事，通过戏谑滑稽的表演，讽刺朝政和种种社会现象，虽属借题设事，情节简单，但已具有虚构事件、组织戏剧冲突的成分。

与此同时，歌舞戏的抒情性成分也



嵌错宴乐铜壶展开图

有所增强。《兰陵王》被改编为软舞，与舞姿轻盈的《绿腰》舞并列，以歌舞的抒情成分打动观众。唐代，出现了歌舞戏和参军戏的互相靠拢、相互吸收的趋势。这种互相融和的结果，促使参军戏进一步发展成为宋代的杂剧和金代的院本。这时出现了副净（原来的参军）、副末（原来的苍鹘）、末泥（是一班之首）、装旦（亦称引戏，负责安排演出）、装孤（前几个角色不够用时，再添一个角色）五个角色，称作“五花爨弄”。其次，滑稽戏的演出形式也发展为两类：一类承续了参军戏的借题设事、



参军戏图

滑稽调笑的形式。如杂剧《二圣环》（讽刺秦桧只会投降卖国，却把迎接徽钦二帝还朝放在脑后）、《三十六髻》（讽刺童贯带兵打仗只会逃跑）等讽刺时弊的剧目，斗争性很强，矛头所向，常使统治者恼怒而迫害艺人。这类节目的人物性格比较突出，戏剧性也逐渐增强。另一类是表现市井生活片断的一种世俗闹剧，虽以调笑为主，但已不是借题设事的方式，而是侧重于对市井生活和市井人物的真实反映。这种世俗闹剧，如《调风月》（讽刺市井老板聘娶少妇的故事）、《眼药酸》（讽刺酸秀才用眼



宋杂剧图绢画

药为人医病而无效的故事），人物在一定的戏剧矛盾冲突中，已有一定的个性特征，具有一定的真实性，但仍以副净与副末的滑稽调笑贯穿于全剧。

说唱艺术的成熟，对戏曲的剧本文学和音乐唱腔的形成，具有关键性的影响。中国以抒情诗为主体的诗歌渊源流长，但长篇的叙事诗却不发达，这使戏剧的产生和发展缺乏必要的文学准备，因而影响了戏剧的成熟。宋杂剧金院本等，虽然已具有戏剧性因素和唱念做打的手段，但缺乏完整的故事和不断发展变化的情节这些必要的叙事性因素。这



说唱伎乐俑

一点恰由说唱艺术予以解决。早在南北朝时，乐府诗歌用大曲的乐曲来歌唱，曲后还有一段舞蹈。隋唐以来，大曲将歌舞结合演唱故事，以散板——慢板——快板——散板的音乐结构形式，反复演唱，来叙述故事。唐代寺院也开始采用边唱边讲的方式讲说佛经和世俗故事，称“俗讲”或“啭变”，讲唱的文本称“变文”。这种文体后来发展为鼓子词，咏唱故事时，仍采取说唱相间的形式。至北宋中叶，说唱艺人孔三传创造了诸宫调的说唱形式，把叙事和抒情的因素结合，以演述长篇故事。诸宫调的形式是根据故事情节的需要，采用各



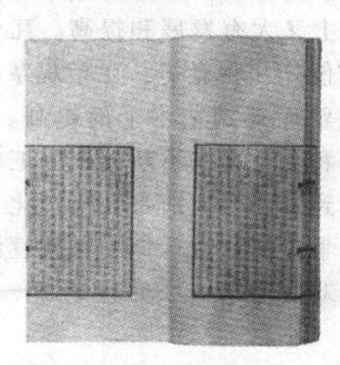
敦煌说唱舞棚

种宫调的曲子组成，后来出现了董解元所著的《西厢记诸宫调》，演唱崔莺莺与张君瑞恋爱的故事。这一说唱本的出现，表明了说唱艺术在文学上和音乐上的成熟。戏曲不仅从说唱艺术借鉴了叙事的经验，而且吸收了众多的题材故事、情感和趣味。当诸宫调与歌舞戏和滑稽戏的宋杂剧金院本相结合时，原来的演唱者对已经发生的事情的叙述，变成了对正在进行事件的直观再现，这种直观的再现由演员所扮演的角色来完成。这样，其中的叙事性情节就转化为戏剧性情节故事，也就形成了戏曲的剧本文学，



丁都赛砖图

同时，原来的诸宫调的套曲形式，也演变成戏曲的曲牌联套的音乐体制。



京本通体小说

自古以来，上述各种艺术的演出，往往在节日假日集中在一个场所。演出地点，除宫廷外，还设在寺庙里。到北宋时，除寺庙外，还产生了专为演出而设的场所，称瓦舍。据记载，当时东京（今开封）的瓦舍，已遍布全城。每座瓦舍中有几十座勾栏棚，分别演出不同的伎艺节目。瓦舍中的艺人以卖艺为职业，观众主要是市民，即手工业工人、商人，也有士大夫官僚阶层和贵族。瓦舍勾栏演出的节目有杂剧、小说、讲史、诸宫调、武艺、杂技、傀儡戏、影戏、


知远走慕家庄沙佗村入舍第一

《刘知远诸宫调》书影

说笑话、猜谜语、滑稽表演等。后来，南宋都城临安（今杭州）的瓦舍勾栏承续了北宋的体制，但在众多伎艺的数量和质量上又大有发展和提高。瓦舍勾栏中诸种伎艺互相竞争、互相观摩、互相吸收融汇而得到艺术上的提高。其中，宋杂剧和金院本在不断吸收融汇各门艺术中得到发展，特别是吸收消化了诸宫调的文学体制和音乐体制，就逐渐形成了古典戏曲的第一个完整形态——元杂剧。

近人关于戏曲的起源和形成，还有如下几种观点①戏曲起源于古巫古优。王国维持此说。②戏曲受印度的梵剧影响而成。许地山持此说。③戏曲起源于傀儡戏、影戏。孙楷第持此说。④戏曲至迟起源于春秋，完成于唐代。任二北


杂剧砖雕


戏班图

持此说。以上各说都提出了各自的论据，但总的来看，可能各有偏执。中国戏曲的起源和形成因素十分复杂，不可能是由一种因素而致。

【宋元南戏】

宋元南戏是 12 世纪 20 年代到 14 世纪 60 年代，即从北宋末年到元末明初在中国南方流行的戏曲艺术，又称戏文。早期出现于浙江温州（一名永嘉）地区，故又称温州杂剧或永嘉杂剧。

宋元南戏脱胎于温州地区民间歌舞小戏，是由里巷歌谣、村坊小曲而形成的村坊小戏发展起来的。明徐渭《南词叙录》称“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、士女顺口可歌而已。”“其曲则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士大夫罕有留意者。”由于社会的文化需求，很快由农村流入城市。先是流行于浙闽地区，后来流入临安（杭州）。

南戏在与诸宫调、唱赚、宋词等伎艺的交流中得到了营养。尤其是北杂剧南下后，不少杂剧作家参与了南戏的创作，输入了北杂剧的艺术经验和成就，从而大大提高了南戏的艺术水平，使之日臻成熟。元末高明（？～1359，字则诚，自号莱根道人，温州瑞安人）创作的《琵琶记》，标示了南戏的成熟，使南戏进而流布到各大城市，如杭州，温州，福州，泉州，潮州，乃至北方的大都。至元末明初，海盐、余姚、弋阳、昆山、闽南等地有多种声腔蓬勃兴起，呈现出不同的艺术风采。

在200多年的发展过程中，南戏的创作十分丰富，但作家大多已佚名，已知的仅高则诚、柯丹丘（著《荆钗记》）、施惠（著《拜月亭记》）、徐㽔（著《杀狗记》）等。据记载，有名目的南戏剧本有238本，但流传下来的仅约18本。现仍存留的南戏剧本有《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》、《白兔记》（成化本）、《琵琶记》（清陆贻典钞本），以及经后人修改过的《荆钗记》、《拜月亭记》、《杀狗记》、《赵氏孤儿》、《破窑记》、《东窗记》、《苏秦》、《黄孝子》、《三元记》、《牧羊记》、《寻亲记》、《胭脂记》等；一些仍有佚曲可录的约134种，完全失传和存佚的尚待查考的有86种，如为南戏之首的《赵贞女》、《王魁》等，大多只能从各种文献中查考其故事情节，另在现今福建的梨园戏和莆仙戏中，还遗存某些南戏剧目，有的至今仍在演出。

南戏的剧本多取材于正史、唐宋传奇、时事、话本和杂剧的故事，因而内容十分丰富。南戏剧目从各方面反映了宋元时期长期动乱所造成的社会问题，其中反映婚变和婚姻自由的剧目约占三分之一以上。婚变剧目反映了唐宋的科举制度带来的，中小知识分子一朝发迹，就丢弃贫贱妻子、赘入豪门的社会现实，如《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》、《张琼莲》等剧，尖锐地揭露和讽刺了发迹变态的负心男子。争取婚姻自由的剧目，反映了南宋理学的伦理道德观念对青年男女爱情的压抑，鼓励婚姻自主，如《王焕》、《王月英》、《孟月梅》等大量剧目，都赞美了冲破父母之命媒妁之言藩篱的青年男女，使他们得到婚姻自主，获得胜利。此外，还有对于英雄爱国者的歌颂和对于卖国奸贼的批判的剧目，如《东窗事犯》；对于弱者、反抗者的同情和对奸邪凶恶的人进行揭露甚至惩罚的剧目，如《祖杰》。许多剧本都描写了战乱中社会的萧条和凄凉景象以及人民流离失所的悲苦生活，如《乐昌分镜》、《拜月亭记》、《孟月梅》、《王仙客》等，大都是写青年男女在战乱中家庭离散、爱情波折，终得重圆团聚的故事，反映了人民要求过安定生活的愿望。还有一些水浒戏，如《黑旋风乔作衙》、公案戏《陈州粜米》等剧，塑造了许多英雄人物和清官形象。南戏的作家大多爱憎分明，嫉恶如仇，反映了人民的是非善恶观。当然，也有一些描写家庭伦理，宣扬封建道德，维护封建秩序，散布宗教迷信、消极宿命论思想的剧目。南戏名著《琵琶记》的思想内容较为复杂。全剧写蔡伯喈因科考而造成家破人亡的悲剧，反映了元代晚期农村中百姓们的苦难生活，揭露了权贵们的骄奢淫逸和下层官吏鱼肉乡里的现实，也宣扬了全忠全孝的封建道德思想。剧本成功地刻画了赵五娘的形象，真实

感人，委婉尽致。在结构上采取两条线索交错递进，也极具特色。

南戏剧本采取分场的形式。分场即以人物的上场下场为界线，把剧本分成若干段落。其中一般交待情节的则一笔带过，称过场。需要集中刻画人物和表现戏剧冲突的场子则细笔描画，刻意求工。第一场是介绍作者立意和剧情梗概的开场戏，称“副末开场”。第二场开始正戏，主要人物要尽先在前几场出场，以后的场子则要注意脚色行当的劳逸和主次场的安排，注意调剂场子的冷热。全剧围绕主角生、旦戏的主线进行，中间穿插净、丑、末的插科打诨，展开戏剧情节，并以曲、白和科介（动作）作为表现的手段。但南戏不再是一人主唱，而是各行角色都可以唱。这样就使南戏的演唱灵活自如，因而也为白科介的综合运用提供了便利的条件，更有利于塑造人物和反映丰富的社会生活。这种形式在发展过程中不断完善，尤其在《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》和南戏名著《琵琶记》出现之后，这种剧本形式，已基本固定，为后世传奇体制奠定了基础。

南戏的行腔音韵，随着流布地区的扩展，与当地方言相结合而不断丰富。南戏的音乐最初取材于村坊小曲、民间歌舞小戏，也有一大部分宋代的词体歌曲。进入城市后，又吸收大曲、诸宫调、唱赚等说唱音乐，形成以宫、商、角、徵、羽五色音阶为特色的南曲为主的音乐。北杂剧流传到南方后，吸收了北曲的经验，形成南北合套的曲牌联套体的音乐体制，运用中短套多，长套少，一套曲子中可按剧情需要加以转换，串连起来，富于变化，十分适合表现曲折的离合悲欢的戏剧情节。虽然从音乐结构上看不如北杂剧严谨，但更适应戏剧结构需要。

南戏的表演艺术，具有民间歌舞小戏的表演特色，同时，也吸收了杂剧的插科打诨的滑稽表演方式。有的侧重于抒情和揭示人物的内心世界，表现戏剧冲突；有的侧重于表现人物的外部形象，精于武打跌扑的动作，从而形成曲、白、科介综合性的戏曲表演艺术。其角色行当有7种，即生、旦、净、丑、外、末、贴，多以生、旦为主要脚色。

【元杂剧】

元杂剧是元代北方的戏曲形态，是在宋杂剧和金院本的基础上，融和宋金以来的音乐、说唱、舞蹈等艺术而形成的中国戏曲艺术的第一个完整的形态。



牛王庙戏台

因此，元杂剧又是中国戏曲艺术发展成熟的标志。

元杂剧大致兴起于13世纪上半叶，即蒙古灭金（1234）前后。当时，正值北方的女真族和蒙古族先后征服并占领了黄河流域广大地区，相继建立起金、元王朝，在政治上实行了残酷的统治，从中央到地方结成层层黑暗统治之网，使中原人民饱受阶级压迫和民族压迫。

这种社会的基本现实，呼唤反映大众心态的群众性较强的艺术作品出现，富于战斗精神的元杂剧因之应运而生。其次，北方经过战争破坏之后，在某些城市经济恢复较快，出现了相对的稳定和繁荣，如大都（北京）、真定（河北正定）、汴梁（河南开封）、平阳（山西临汾）、东平（山东）等城市的工商业就比较发达，为元杂剧的频繁演出提供了物质基础和观众基础。据记载，元杂剧的作家和演员大多数活动在这些城市里，以大都、真定、平阳地区的作家最多。元杂剧的形成也有艺术上的原因。当时汴梁一带的宋杂剧和金院本，脚色已增至4~5人，所演剧目如《目连救母》一剧，可以连演8天，其故事容量已大为增加。



陶杂剧戏枕

在瓦舍勾栏里，元杂剧广泛吸收了各种伎艺，尤其是诸宫调等说唱艺术对元杂剧的影响很大。说话人对景色的渲染、人物形象的描绘和故事情节的展开等手段，为元杂剧的形成准备了故事内容和人物形象。元杂剧演出的三国、五代、水浒戏，不但故事内容多与话本相同，而且人物的化妆也从小说、话本的描绘中得到启发。诸宫调按不同宫调组织乐曲的套曲形式，以及以歌曲为主间以说白的演唱形式，为元杂剧成为有说有唱、载歌载舞的戏剧形式，提供了经验。各种歌队舞队的舞蹈表演，各种扑打的武



青瓷戏台

术，使杂剧人物身段动作向更美的程式发展。傀儡戏、影戏既模仿了杂剧的演出，又反过来给人物的舞蹈动作和脸谱提供了经验。此外，元杂剧还吸收了从契丹、女真、蒙古等少数民族传来的乐曲，形成了新的乐曲体系。这些都促使元杂剧在内容和形式上达到成熟。

元杂剧的剧本体制，一般是由四折组成。如四折对剧情的表现还不够充分，必要时再加一个楔子（即一个较短的独立段落，有如木匠做活在夹缝间楔入一个楔子），放在剧本前面，也有的放在中间以衔接剧情，类似一种过场。一剧基本由正旦或正末一种脚色演唱到底，正末主唱的剧本称“末本”，正旦主唱的剧本称“旦本”。四折一楔子体制在音乐上则是每折为一个宫调的若干曲牌所组成的套曲，四折共用四个宫调的套曲，称四大套。第一折多用仙吕，第二折多用南吕或正宫，第三折多用中吕或越调，第四折多用双调。这样四折一楔子的体制既符合事物从发生发展到转变、结束的四个阶段的顺序，同时也体现剧中矛盾冲突的开端、发展、高潮、结束的起、承、转、合四个部分，用来安排



水陆行场图

情节和场面。四大套曲子的安排，对于戏剧情节需要更好的熔炼和剪裁，故而元杂剧剧本的结构，一般都比较严谨和完整。个别的剧本则以多本多折安排情节、结构故事，如《西厢记》就是5本21折。元杂剧的曲辞按音乐体制采取曲牌联套体的形式，即在同一宫调的范围之内，按歌唱的惯例，联结不同的曲牌为一套，每套曲辞要一韵到底。曲辞主要是用以描摹场景、抒发剧中人物情感，间或用以交待事件，对答发问。曲辞多用白话口语，生动活泼，通俗易懂，富有文采，将抒情和叙事相结合。宾白（即人物的话白）包括人物的定场白、对白、唱词中的带白以及背向别人面向观众的背白，具有浅显流畅的特点。有时，为了配合剧中人物的身段和适应音乐的节奏，还使话白具有节奏和韵律。科范也叫科泛，是剧本中用以指示剧中人物的动作表情（如“做笑科”、“做调阵子科”和舞台效果（如内做风起科）的内容。

元杂剧的角色有正末、正旦，次要的角色称为外末、冲末、净、副净、外旦、搽旦、孤、孛老、卜儿、俫儿等。据记载，元杂剧演员有的演旦角还兼演末角，有的以具有不同特点的人物、剧目为特长，如“驾头杂剧”（演皇帝君臣）、“绿林杂剧”（演绿林英雄）、“闺怨杂剧”（演男女爱情）等。如著名演员朱帘秀“杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥等悉造其妙”（见《青楼集》），男演员诸如侯要俏、黄子醋、教坊色长魏、武、刘。据《辍耕录》记载：“魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科泛，至今乐人皆宗之。”刘即刘耍



杂剧图壁画

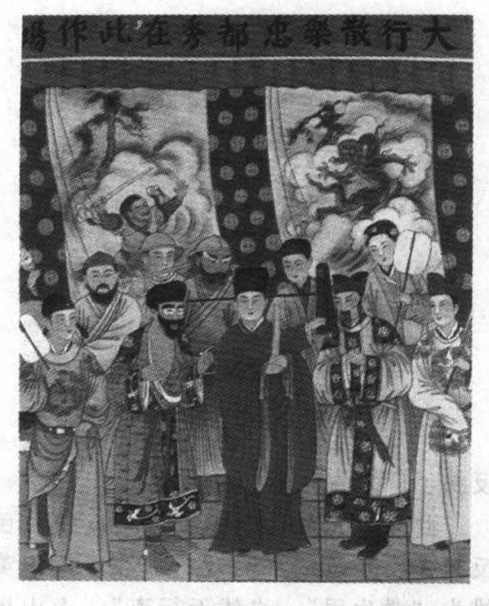
和，其女婿花李郎、红字李二也都擅长杂剧。元杂剧的戏班组织，有在大都或其他城市里演出的大班子，也有在各地流动演出的戏班，称路歧，还有农民在业余时间里组织的演出。其演出场所大致有三种：一为城市的勾栏；一为村镇的庙台演出，这里多是路歧班的演出场地；还有在广场坪地上聚众观看演出，叫“打野呵”。剧中时空地点的变换和更替，主要是通过剧中人物的描绘和特

定动作的暗示，引起观众的想象，从而形成中国戏曲不受时空限制，而以虚拟示意流动时空的特点。

元杂剧的作家和作品。中国戏曲史上有作家可考的剧本自元杂剧开始。在此以前，《武林旧事》记载有宋官本杂剧280本，《辍耕录》记载有金院本689种，但都只有剧名，作者和剧本皆未能流传下来。只有元杂剧的剧本才得到保存和流传。

从金末至元成宗元贞、大德（约1200~1300）前后，是元杂剧发展的繁盛时期。这一时期，人才辈出，名作如林。据《录鬼簿》记载，作家有56人，作剧337本。作家有关汉卿（名不详，号已斋，一作一斋，大都人。生于金末或元太宗时（约1230），约元成宗大德年间去世）、王实甫（生卒年不详，名德信，大都人）、马致远、白朴、杨显之、高文秀、石君宝、纪君祥、康进之、尚仲贤、郑廷玉、武汉臣、李好古、李直夫等。活动中心主要在大都、真定等地，传世的优秀作品有数十种，有的以本色见长，有的以文采见长，在中国戏曲史上形成了盛极一时的繁荣局面。

这一时期杂剧的创作思想较为复杂。由于元代文人地位低下，失去了仕进的道路，大多处在生活底层，对黑暗的现实生活有着清醒认识，与人民群众的思想感情接近，因此，其作品的主流多能正视现实，揭露黑暗，反映人民的愿望，歌颂人民的斗争精神。具体表现主要有如下三个方面：①深刻暴露封建统治的种种罪恶，反映人民所受到的各种压迫，歌颂人民的反抗斗争精神。如《窦娥冤》、《蝴蝶梦》、《勘头巾》、《潇湘夜雨》、《救孝子》、《陈州粜米》、《望江亭》、《鲁斋郎》、《灰阑记》、《后庭花》、《赵氏孤儿》等等，描写地方官吏和地痞流氓沆瀣一气，草菅人命；权豪势要横行霸道，抢占别人的妻女财物；法治黑暗，贪污受贿，残害百姓等；同时也表现了人民群众不肯忍受欺凌，运用聪明才智，取得斗争胜利。这类作品大多以清官断案作结，清官多托名包拯。②揭露统治者的腐朽无能，投降卖国，歌颂人民和爱国将领反抗民族压迫的斗争，唤起民族意识，赢得人民的赞赏。如《单刀会》、《西蜀梦》、《东窗事犯》、《汉宫秋》等。③揭露封建礼教和娼妓制度对妇女的压迫，歌颂青年男女反抗封建礼教束缚，追求婚姻自由。如《金线池》、《曲江池》、《救风尘》等作品，反映了娼妓制度给妇女造成的痛苦。《拜月亭》、《墙头马上》、《张生煮海》等作品，表现了青年男女对自主婚姻的热烈追求，其中尤以王实甫的《西厢记》成就最高，影响最为深远。作家在作品中提出“愿天下有情人终成眷属”，



山西洪洞明应王殿元杂剧壁画（复制）


元末明初刻本《西厢记》

反映了广大青年男女的美好愿望。

此外，元杂剧中还有一类反映农民反封建反暴政的水浒戏，歌颂了梁山英雄为“救生民”，“替天行道”，上山聚义，与权豪势要的武装对立，赞扬了嫉恶如仇、勇于斗争的英雄形象。如《双献功》、《燕青博鱼》、《还牢末》、《争报恩》、《李逵负荆》等。另外，元杂剧中也有一些宣扬封建思想，反映故国之思，鼓吹出世避世，宣扬宗教鬼神迷信的作品。

元贞（1295～1297）、大德（1297～1307）以后至元灭亡（1368）前后，


关汉卿像

由于南方的经济恢复较快，杂剧的创作中心已转移到南方的杭州，杂剧创作进入第二个时期。这一时期的创作成就远逊于前一期。据《录鬼簿》和《录鬼簿续编》记载，这一时期杂剧作家51人，作品78种。主要的作家有郑光祖、乔吉、宫天挺、杨梓、秦简夫、金仁杰等。创作倾向发生转变，作品内容有为知识分子鸣不平之作，如《范张鸡黍》、《七里滩》等，虽对权豪势要把持仕途不满，但又充满期待；有的作品通过对古代圣君贤相忠臣义士进行表彰，要求恢复儒家的仁政，如《霍光鬼谏》、《豫让吞炭》、《周公摄政》、《赵礼让肥》等；有的作品反映封建家庭的人伦关系，维护财产继承权，如《东堂老》、《庞居士》、《合同文字》、《老生儿》等。郑光祖的《倩女离魂》和乔吉的《两世姻缘》，都是根据唐人传奇改编，写闺中少女思念恋人，灵魂追随而去，甚至再世重生，两世姻缘。人物故事具有浪漫色彩，文辞哀婉动人，是《西厢记》与《牡丹亭》之间的过渡性作品。

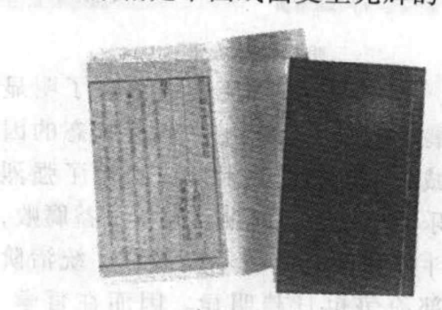
元杂剧的第三个时期，大约在元末至正二十年（1360）至明初正统十四年（1449）之间，是杂剧走向衰落的时期。明初的一些封建藩王成了创作的主力，作家有罗贯中、王子一、贾仲明、朱权、朱有燉等。作品大多属于为统治者歌功颂德，宣扬教化、巩固朱明政权所需要的作品，如《铁拐李度金童玉女》、《冲漠子独步大罗天》等。有的作品则表彰贤母义夫节妇，以弘宣教化，如《继母大贤》、《香囊怨》、《复落娼》、《烟花梦》等。有的作品则宣扬神仙道化，酒中得道，花里遇仙，以至流入神仙庆寿、歌舞升平、献瑞驱邪的吉祥戏，场面华

靡，多以盛大歌舞作结。自此以后的杂剧为明传奇所取代。杂剧的写作，虽一直保留到清代，并产生过一些较好的作品，但都已成为文人抒发郁闷，展露文采的案头之作。

元杂剧的艺术成就，首先在于它的舞台性，它是为了演出而创作的剧本，不是专供文人欣赏的案头之作。这些杂剧的作家不仅对于社会生活有深刻的理解，而且对戏曲舞台规律也十分谙熟，因此，他们的剧本都适合于舞台演出，以至有的剧本在舞台上传唱数百年而不衰。其次，元杂剧具有突出的通俗性。杂剧艺术本来产生于俗文艺，继承了前代参军戏宋杂剧金院本的白话传统，其语言都是直说明言，通俗浅显，流畅易懂，即使有的作家注重文采，也能做到“文而不文，俗而不俗”，因而使妇人儿童和那些不识字的观众，都能听懂而易于欣赏。这不仅是元杂剧作为剧场艺术的特色，也是元杂剧搬演社会生活所必须具备的。把通俗白话引进剧本创作，这是文学史上的一大创举。再次，元杂剧具有广泛的群众性。元杂剧来自民间，因而与人民群众有血肉联系，不仅内容上来自于民间生活，反映民间的疾苦，表现人民群众的理想和情趣，因而在群众中广泛流传；而且其创作过程也具有突出的群众性，许多作品是勾栏艺人和书会才人合作编写的，这些剧本作为杂剧演员的演出脚本，不同的演员在演出中为适合个人的特点，大多进行不同的加工修改。这样，在流传过程中，剧本的面目日益改变，故此，许多剧本都称之为无名氏所作。近人王国维在评论元杂剧艺术成就时说：“彼但摹写其胸中之感想，与时代之情状，而真挚之理与秀杰之气，时流露于其间，故谓元曲为中国最自然之文学，无不可也。”

元杂剧的衰微有多种原因。一则因元末知识分子的地位有所改变，因而失去了早期的战斗性，而明初知识分子又受到明统治者的压制，成为歌功颂德的御用工具。二则因元末时杂剧的中心移到南方，北方的语言乐曲大多难以适应南方观众的要求。三则元杂剧自身艺术上的不足也使其难于满足艺术发展的需要。一本四折和一人主唱的体制，使形式和内容具有一定的矛盾，不能广泛反映复杂丰富的社会生活。一人主唱不仅需要严谨的戏剧结构，而且因其他脚色不能唱，使剧情描写往往不能酣畅，戏剧冲突的发展也不够充分，有些情节的关键部分难于充分展开。所以，后来的一些剧本则突破了四折的限制，加一两个楔子或扩展为五折六折，楔子由另一人来唱，这都是为了内容需要，而不得不突破形式的表现。元末把北杂剧故事改编为南戏演出，如《拜月亭》、《西厢记》，受到观众欢迎，也显示出这种突破的必要性。尤其是杂剧到元末明初，在内容上贫乏枯燥，失去了原来所具有的斗争精神，因而必然为充满了生机的南戏所代替。

元杂剧是中国戏曲史上光辉的一页，


窦娥冤

其影响并未因其衰微而消失，其中的优秀剧目如《单刀会》、《窦娥冤》、《西厢记》等，数百年来始终传唱不衰，至今仍串演于戏曲舞台。现在流传下来的剧本有150多种，散见于《元刊杂剧卅种》、《脉望馆钞校本元明杂剧》、《古名家杂剧》、《柳枝集》、《酹江集》、《元曲选》等元明刊本。近人又发现不见于《元曲选》的62种，辑为《元曲选外编》。

【明清传奇】

明清传奇是明初至清中叶以唱南曲为主的戏曲形态，是南戏系统各剧种的总称。这些诸腔剧种演出的剧本，总称为传奇。

明清传奇兴起于明初，因受到明初统治者的压制而不得发展。至明中叶的嘉靖、万历年间，社会经济出现了繁荣景象，特别是东南地区，纺织、制瓷、





明代戏曲脸谱

造纸、制茶、盐业等工商业都有了明显的发展，出现了资本主义萌芽状态的因素，城市里市民阶层壮大，产生了强烈的娱乐需求。而此时期，政治日益腐败，阶级斗争和民族矛盾不断激化，统治阶级内部纷争也日趋明显。因而在哲学、文学等领域，思想活跃，派别雀起，戏曲创作也随之发展起来。同时，随着杂剧日益衰落，南戏由于“畸农市女，顺口可歌”，而受到广大群众的喜爱，获得了蓬勃的发展。当时在东南各地出现了海盐、余姚、弋阳、昆山四大声腔，盛极一时。徐渭曾指出：“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之；惟昆山腔止行于吴中”（《南词叙录》）。后来，经过戏曲音乐家魏良辅（字尚泉，江西豫章（今南昌）人，嘉靖年间在世）的精心改革，昆山腔发挥了流丽悠远、委婉动人的特长，深得观众喜爱。此后，梁辰鱼又以本系统声律要求，创作了《浣纱记》，获得成功。昆山腔遂以苏州、太仓为中心，向四方传播，逐渐流布全国各地。同时，弋阳腔则与各地方言土调结合，演变发展为青阳、徽州、乐平等声腔。这种诸腔竞胜的局面，促进了创作的繁荣，使各声腔剧种都拥有一批上演剧目。各声腔的互相交流，更促使传奇繁荣发展。

明清传奇的作品，据目前所知大约有2600余种，现存600余种。传奇的创作大致可分为明代前期、明代后期、清代前期三个阶段。

明代前期（洪武至正德年间，即1368～1521），约有传奇作品200余种。作家有李日华、王侪、沈采、苏复之、陈罴斋、沈鲸、姚茂良、邱濬、邵璨等。创作剧目有《南西厢记》、《连环记》、《金印记》、《千金记》、《伍伦全备记》、《香囊记》、《双忠记》等。由于朱元璋对《琵琶记》的推崇，加之对某些剧目的压制，因而使戏曲剧目偏重于忠孝礼

教的主题，创作基本掌握在朱明贵族官僚手中，作者多为朝廷大吏和理学名儒，他们的作品多致力于改编金元杂剧和历史故事，顺应宫廷旨意，宣扬忠孝节义或功名利禄、因果报应。如邱濬的《伍伦全备记》，通过伍伦全兄弟一门忠孝的故事，露骨宣扬封建纲常伦理。邵璨的《香囊记》不仅宣扬礼教，而且"以时文为南曲"，在剧中填塞学问才情，开创了典雅骈丽的文风。这类作品反映了这一时期传奇剧本的说教性质。有些较好的作品，反映了人民的某些愿望，触及了生活中的一些时弊，如苏复之的《金印记》对世态炎凉的嘲讽，陈罴斋的《跃鲤记》对封建家庭宗法制度的揭露，薛近兖的《绣襦记》对真挚爱情的歌颂等，都具有一定的思想价值。

明代后期（嘉靖至崇祯年间，即1522～1644），传奇创作进入繁荣阶段，作家作品大量涌现，盛极一时。作家约200余人，作品可考者为700多种。创作者大多是精通曲律又有文学修养的文人学士和下层官吏，著名的有李开先、梁辰鱼、张凤翼、王世贞、屠隆、汤显祖、沈璟、顾大典、卜世臣、吕天成、王骥德、史槃、梅鼎祚、汪廷讷、周朝俊、徐复祚、孙钟龄、陈与郊、叶宪祖、凌濛初、冯梦龙、沈自晋、阮大铖、吴炳、孟称舜、范文若、袁晋等。弋阳腔传奇作者有朱少斋、郑国轩、郑汝耿、秦鸣雷、顾觉亭等，但多数系佚名文人。这一时期的作品，内容广泛、风格多样，大致有如下特点：其一，对社会的黑暗和官场的暴戾贪婪，进行了暴露和抨击。明代中后期主要是阉宦和权臣的专政，许多剧本通过历史题材揭露了权臣阉宦的罪行和危害。如《浣纱记》就是借吴

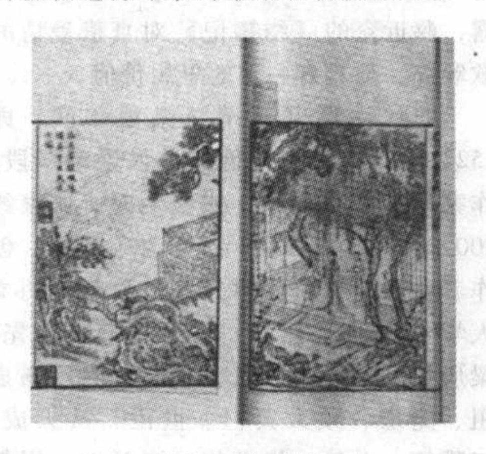


明人演戏图

越之争，着力批判听信谗言、不纳忠谏的吴王夫差和贪婪受贿、左右皇帝的无能权相伯嚭。类似的主题还有《紫钗记》、《精忠记》、《双烈记》、《和戎记》等。同时，还出现了一批反映现实的时事戏，如《鸣凤记》，对结党营私、把持朝政、误国害民的严嵩的丑迹劣行，极尽揭露挞伐讽刺之能事，对于爱国反暴的正直官员夏言、杨继盛、邹应龙则加以热情歌颂。这类时事题材的剧目，还有《磨忠记》、《冰山记》、《回天记》、《广爰书》、《秦宫镜》等，成为传奇创作中一股强大主流。但这类作品往往从忠奸斗争着眼，将全部同情和希望，都寄托于正直的官员身上，摆脱不了对帝王的幻想，以此作为治世的药方。此外针对明代遭受倭寇等外族入侵，一批以爱国主义为内容的剧目也相继出现，如《精忠记》、《双烈记》等，以历史人物如岳飞、韩世忠、梁红玉为题材，歌颂了伸张民族正气，为国家民族赴汤蹈火的英雄人物，宣扬了爱国主义思想。其二，提倡个性解放，批判封建礼教。

经济上出现的资本主义萌芽，促使了思想上的解放，在文艺领域则出现了浪漫主义的洪流。一批以男女爱情为题材，反映个性要求，向封建礼教宣战的作品相继问世，如《焚香记》、《织锦记》、《玉簪记》、《红梅记》等，在批判以权贵、天神、家长为代表的封建势力的同时，赞扬了背叛传统的反抗精神。尤其是汤显祖（1550～1616，字义仍，号若士，江西临川人）的名著《牡丹亭》，通过杜丽娘、柳梦梅对自由爱情的热烈追求，以浪漫主义手法，颂扬了人间的真情，并以情抗理，其不妥协的精神锋芒直指封建礼教，愤怒谴责了礼教戕害青年的罪恶，在思想上和艺术上都取得了杰出的成就，闪烁着时代精神。当然，这一时期也出现了一些宣扬封建道德、宗教迷信、消极遁世的作品。其中《目连救母劝善记》，虽以宣扬迷信为主，但内容复杂，有些段落含蕴着人民的一些理想和要求。

清代前期（顺治至乾隆年间，1644～1795），历史进入清代后，传奇创作又有了新的发展。首先以李玉（1591?～1671?，字玄玉，一字元玉，号苏门啸侣，吴县即今苏州人）为首的苏州作家集团，有朱素臣、朱佐朝、叶时章、张大复、毕魏、邱园、陈二白、马佶人等。他们继承了明中叶反映现实斗争的优秀传统，写出了众多的优秀剧目，如《清忠谱》、《万民安》、《千忠戮》、《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》、《琥珀匙》、《十五贯》等。这批剧作，题材广泛，结构精炼，词曲通俗，适于演出，塑造了诸如社会平民、行商坐贾、清官义士诸多形象，还包括与宦官权相进行斗争的市民和纺织工人。



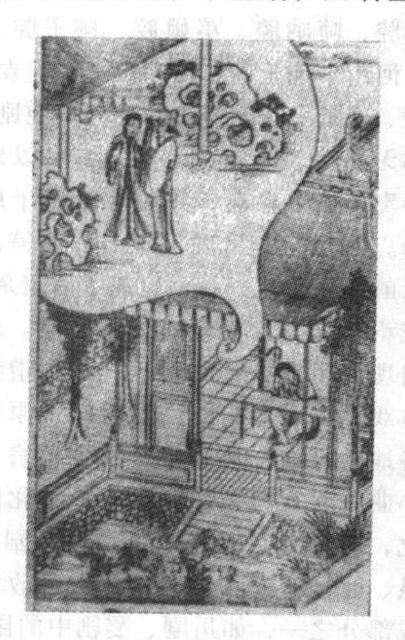
《牡丹亭》插图

明代灭亡的史实，对作家们的思想震动极大。一些讴歌民族英雄、表彰民族气节、总结历史兴亡经验的作品也相继出世。如吴伟业的《秣陵春》，特别是洪昇（1645～1704，字昉思，号稗畦、稗村，又号南屏樵者，钱塘即今杭州人）的《长生殿》（写唐代李隆基和杨玉环的爱情故事），和孔尚任（1648～1718，字聘之，又字季重，号东塘，别号岸堂，自署云亭山人，山东曲阜人，孔子64代孙）的《桃花扇》（通过李香



汤显祖像

君、侯朝宗的爱情故事，描写了南明的灭亡历史），都以生动的形象，总结了历史的兴亡教训，歌颂了民族气节，具有强烈的现实意义，而且结构精巧，曲律谐叶，文辞优美，形成了传奇后期双峰并峙的两个创作高峰，与杂剧《西厢记》、南戏《琵琶记》、传奇《牡丹亭》合称为中国戏曲史上的五大名著。此外，还有李渔（1610~1680，本名仙侣，号天徒，后改名渔，字笠翁，又名笠鸿、



《牡丹亭》插图

谪凡，别署笠道人等，浙江兰溪人）等人，技巧熟练，但多属轻佻滑稽之作。方成培的《雷峰塔》（白娘子的爱情故事），结构严谨，成为传世之作。乾隆时期，统治者文化专制强化，文字狱株连广泛。乾隆四十二年（1777），又在扬州专门组织机构修改词曲，后又指令各省删毁违碍的剧本，同时又命人编撰《劝善金科》、《升平宝筏》、《忠义璇图》等宫廷大戏，以备统治者需用。致使当时的文人如蒋士铨、王文治、沈起凤等人，所著多歌功颂德剧本。由此，传奇创作走向下坡路，在思想和艺术上都日益衰落。后来，从整本戏中的某些段落形成相对独立的折子戏，由于精炼集中，艺术精粹，受到观众欢迎，许多传奇剧目则借此而存留在舞台上。

传奇的剧本体制大致与南戏相同，但进行了某些改革，因而更为成熟。传奇改变了南戏的不分出而开始标明分出，也改革了南戏繁复的开场。

明清传奇的舞台艺术，已经走上了全面发展和高度综合的阶段。上至宫廷贵族与士大夫府邸，下至民间的草台上，都进行着频繁的演出活动。明代宫廷演出，前期由“教坊”承应，中期以后专设“四斋”和“玉熙宫”等机构管理。清代则先后设“南府”和“昇平署”管理。贵族士大夫多数有家班。民间则以水陆舞台进行演出。在音乐方面，昆山腔集南北曲之大成，广泛运用借宫与集曲，使曲牌联套体的结构方法更加完备和富于表现力；演员演唱的水平也大为提高，重情达意，达到了性格化、戏剧化的要求；乐器配置也更加丰富完备。这些都为后世戏曲的发展奠定了基础。弋阳诸腔，在“字多声少，一泄而尽”的特点基础上，创造出帮腔（即一人启口，数人帮唱）和滚调（在曲词前后或中间，加进一些接近口语的韵文或短句，使曲词浅显易懂），更便于充分地表达情感，在锣鼓和打击乐的衬托下，具有激昂强烈高亢奔放的特色。表演艺术上，角色分工更为细致。昆山腔从南戏的7个角色，发展为“江湖十二角色”，包括副末、老生、正生、老外、大面、二面、三面、老旦、正旦、小旦、贴旦、杂，使演员得以专工一行，便于提高艺

术水平。弋阳腔则在演唱上更重视观众接受能力，活跃舞台气氛，加强戏剧性和动作性。因而，在这一时期，昆、弋各行角色中，都出现了著名演员，他们擅长于运用唱念做打等艺术手段，刻画人物。李开先在《词谑》中记述演员颜容在《赵氏孤儿》中扮演的公孙杵臼，“能使千百人哭皆失声”。侯朝宗的《马伶传》中记述演员马锦于《鸣凤记》中表演严嵩的奸狠，入木三分，令人叫绝。李斗《扬州画舫录》中记载了各行优秀演员，如副末徐维琛、王九皋；老生山昆璧，陈元凯；小生陈云九，董美臣，张维尚；大面周德敷，颜天祥，周君美；正旦史菊观，任瑞珍，吴瑞怡；小旦吴福田等，无不各擅其技，名重一时。弋阳腔演员的演技也达到技艺精湛的水平。在舞台美术方面，突出重视服装、脸谱和化妆。服装道具即所谓行头更为细致，分为衣、盔、杂、打四箱。官僚富豪的家班更是豪华精丽，炫赫一时。这些对提高舞台美术的水平，起到积极作用。

【清代地方戏】

清代地方戏是清代新兴的各种民族、民间戏曲的总称，主要是指乾隆年间昆曲之外的新兴的花部乱弹戏，包括梆子、皮黄、弦索、乱弹等新兴剧种，和以藏剧、白族吹吹腔为代表的少数民族戏曲，也包括已经地方化的昆弋腔戏和其他古老剧种。

地方戏的兴起并不自清代始。清以前的古老剧种都发源于一定地域，其最初的形态都是地方戏，如明中叶兴起的四大声腔。不过由于种种原因，某些剧种取得专擅一代剧坛的地位，而其他剧种尚未成熟，因而未能形成诸腔并盛的局面。明末清初再现了新的变化。首先是弋阳诸腔在各地繁衍时具有地方化的特点，同时，清康、乾年间新兴起的地方戏又在全国各地滋生，出现了诸如梆子腔（弋阳梆子、安庆梆子、陇西梆子）、乱弹腔（扬州、山西、四川等地乱弹）、秦腔、西秦腔、西腔、西调、陇州调、并州调、襄阳腔、楚腔、吹腔、宜黄诸腔、二黄腔（胡琴腔）、啰啰腔、弦索腔、唢呐腔、巫娘腔、柳子腔、勾腔、河南本地土腔、山东弦子戏、卷戏，滩簧、秧歌、花鼓等等。这些声腔剧种，名称无规范，形态尚不稳定，多以地名或伴奏乐器名命名，正处在成熟半成熟状态。但它们的出现，如雨后春笋，使剧坛的面貌焕然一新，出现了诸腔杂陈，百花竞放、争芳斗艳的繁荣气象。进而又出现了花雅争胜的局面，花部指各种地方戏，雅部专指昆曲。同时，原来流布各地的昆曲，接受了各地方语言、民间小曲和欣赏习惯，出现了地方化的新变化，演变为富有当地色彩的昆剧，如湘昆、北昆；或者被某地方戏吸收作为组成部分之一，如川剧、婺剧中的昆曲。此外，一些古老剧种如兴化戏（今莆仙戏）、下南腔（今梨园戏）、潮调（今潮州戏），也有所发展。而少数民族戏曲如藏剧、白族吹吹腔、壮剧等，也已形成和发展。

清代地方戏的蓬勃兴起，有着政治经济和艺术上的原因。明末清初历史的兴亡更替，血与火的冲击，加重了已经步入封建社会末期的阶级和民族的矛盾，人民中的民主思想和民族意识空前高涨，这种情绪必然促使艺术上的活跃和繁荣。同时，在康熙后期，战乱稍息，经济上

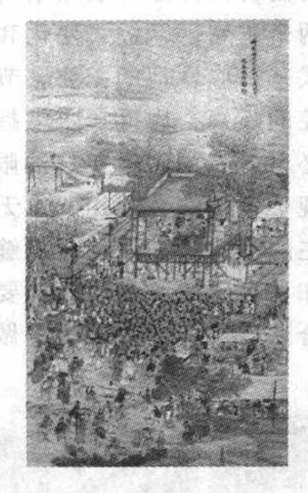
得到了恢复，出现了康雍乾一段时间的太平时期，社会生活稳定，为民间戏曲的兴起提供了有利条件。在艺术上，地方戏从传统戏曲吸收了众多的营养，昆弋二腔的艺术经验，几乎滋养了所有的后起剧种，它们的表演经验和剧目大多为新兴剧种吸收和借鉴。地方戏还从民间艺术中获得了充足的养料。自明代中后期以来，民歌小曲盛行，许多地方戏就是在吸收了民间曲调的基础上形成的。由弋阳腔滚调发展起来的戏曲唱腔，突破了曲牌的长短句严格句式，吸收了民间曲调的板式唱腔格式，创造出整齐的杂剧到传奇所一直采用的曲牌联套体的结构体制，有更为单纯、通俗、灵活的特点。由于这种体制的唱词句格是上下两个整齐句子的不断反复，可以根据剧情的需要而自由伸缩，唱腔结构也是采用上下两个乐句，以板式变化和反复变奏的形式来适应剧情的需要，节奏的紧慢、唱腔的长短，均可自由掌握，唱的安排不必再受唱词句格字数的限制，其他的表现手段的综合运用，也无需恪守以唱为主的套曲体的制约，能够在不同的剧目和场次中按照戏剧化的要求灵活处理、合理运用，适用于唱念做打不同



清代江南民间地方戏演出情景

上下句的板式唱腔，形成了以板式变化为特征的音乐结构形式，并由此引起了戏曲文学、舞台艺术及整个演出形式的一系列变革，创造出戏曲的又一种新的艺术体制——板式变化体。它较之南戏、重点的剧目。这样就为戏曲演员的表演艺术在不同才能不同风格的自由发挥上，提供了广阔的天地。此外，在剧本的创作上，也打破了过去套曲体制按套曲分出的形式局限，而以戏剧冲突为主要根

据来安排长短不拘的场次，进行分场结构。这样，清代地方戏将戏曲艺术的综合性、戏剧化和表现力都推进到一个新的高度，也为京剧的发展打下了良好基础。


观看花鼓红

地方戏兴起于民间，开始流行于乡村集镇，后来则向着城市流布，串演于各省市之间，许多工商业城市便成为地方戏的汇合之点，当时的北京和扬州便成为北南两大戏曲中心。众多的剧种荟萃一地，产生了竞争，突出地表现为花雅两部争胜的局面。地方戏的出现，必然和处于正声地位的昆曲产生竞争，而且地方戏愈是繁荣就日益产生对昆曲的威胁。据记载，北京的观众，“所好唯秦声、啰、弋，厌听吴骚，闻歌昆曲，辄哄然散去”（徐孝常《梦中缘》序）。竞争在北京十分激烈。清政府曾采取种种镇压措施保护昆曲的正统地位，排斥禁毁花部的演出，使花雅之争，愈演愈烈。在近百年的时间里，历经三次激烈交锋，而终以花部取胜。第一次是乾隆初年，由弋阳腔演变的京腔（又称高腔）与昆曲的抗衡，出现了京腔“六大名班，九门轮转”的极盛局面；第二次是乾隆四十四年（1779），著名秦腔演员魏长生进京演出秦腔，盛极一时，使昆曲相形见绌；第三次是乾隆五十五年，艺人高朗亭率徽班进京，为乾隆庆寿，打开了徽班进京的门路，出现了四大徽班称盛的局面，虽然每次竞争都遭到了清政府的镇压，但终于在北京出现了京（京腔）秦、徽秦合作的繁盛局面，最后导致了京剧的诞生。花雅的激烈竞争，波及全国，地方戏终以其旺盛的生命力和广泛的群众基础取得了胜利。

地方戏的繁荣发展，产生了两种后果，一个是形成了声腔系统，一个是出现了多声腔的剧种。地方戏在流布过程中，为了适应当地的欣赏习惯和要求，其声腔必然与当地方言和民间音乐相结合，这样就常常衍变出一种以原声腔为基础又具有当地色彩的新剧种，结果形成了一个声腔系统的剧种群，在声腔、表演、剧目上具有基本相同的特征，又各有不同的风格和地方色彩。这种声腔系统有：①由弋阳腔在各地派生的高腔系统；②各地昆曲所构成的昆腔系统；③梆子腔系统，包括全国各地的梆子戏；④皮簧腔系统，源于西皮腔和二簧腔汇合的皮簧腔，包括各省的皮簧戏；⑤弦索腔系，在明末的民歌小曲的基础上形成，包括黄河流域各省及江苏、湖北等地的丝弦、梆子、越调和弦子戏；⑥乱弹腔系，由原唱二凡和三五七腔调的剧


清代京城演戏的盛况

种组成，流布于浙江、江西等地。这后四种腔系中，以梆子和皮簧腔系流布最广，艺术成就也最高。不同的声腔剧种流布于同一地区并逐渐融和，互相交流吸收，甚至组成一个戏班同台演出，演员兼唱多种声腔，遂逐渐融合为一个包容多种声腔的新剧种。如湘剧、祁剧、婺剧、川剧、滇剧等，都是包容多种声腔的剧种。后来形成的全国影响最大的剧种京剧，也是一个多声腔的剧种。

清代地方戏的作品，多出自下层佚名作者之手，主要靠梨园抄本流传，或由艺人口传心授，刊刻付印本极少。今存早期刊行的选本集，只有《缀白裘》的第六和第十一两集和少数抄本。早期编演的多是一些反映日常生活的小戏，如《打花鼓》、《打面缸》、《张三借靴》、《张古董借妻》等，生活气息和乡土特色浓厚。进入城市后，为了竞争和满足人民的需要，从昆、弋等剧种中移植或从各种小说弹词中，编演了大量的历史演义和民间传说的故事戏，内容和形式日臻成熟。内容突出的有如下几个方面：①歌颂犯上作乱，鼓吹兴兵反朝，颂扬叛逆精神的作品。如描写梁山义军斗争生活的《神州擂》、《庆顶珠》，写隋末瓦岗寨聚义的《贾家楼》、《打登州》，反映元末农民起义的《串龙珠》等。一些历史故事戏如描写赤壁之战的《祭风台》，多表现历史人物的谋略智慧及英雄主义事迹；②歌颂爱国主义和民族英雄，反映民族斗争的作品。如表现杨家将故事的《两狼山》、《寡妇征西》、《演火棍》等，描写汉藏联姻的藏剧《文成公主》等；③表现具有高超武艺和聪颖智慧的妇女英雄形象的作品。如《天门阵》、《杨排风》等；④反映社会的世态炎凉，家庭纠纷，官场纷争，表现人民的道德观念、是非标准的剧目。如《清风亭》、《赛琵琶》、《四进士》、《玉堂春》、《王宝钏》、《明公断》等；⑤还有一批反映封建阶级意识，镇压农民起义，宣扬封建道德、低级趣味的剧目，如《擒方腊》、《擒杨么》等。

戏曲艺术发展到地方戏阶段时，在创作上没有出现高水平的剧本，剧本艺术明显地逊于表演艺术，表演艺术已占据了戏曲的中心地位。地方戏在表演艺术方面，出现了一大批著名的演员。据记载，当时的北京、扬州等地，知名的花部艺人约有200多人。乾隆初年，在北京京腔“六大名班”中，出现了著名的“京腔十三绝”。京腔演员如八达子、天保儿、白二，秦腔艺人魏长生及其弟子陈银官、王桂官、刘二官、刘凤官，徽班艺人高朗亭，扬州著名演员杨八官、郝天秀等，均技艺超群，兼擅数种声腔，驰名各地，富于创新，在声腔、表演、化妆等方面，都有突出的创造。地方戏在表演形式、技术上也比前代戏曲更加完整精细。在脚色体制上，昆曲多以生旦为主，地方戏则多以生净两行为主，而且各行脚色分工更为细致。生行分为正生（须生）、老生、小生，净行分为净、二净、花脸、副、丑等，此外还出现文武的分工，有文、武和文武兼擅的三种类型，这些大大丰富了戏曲的表现能力，也大大提高了演员的专业化技艺。

【京剧】

京剧是在清光绪年间，由皮簧戏发展形成于北京的戏曲剧种。光绪、宣统年间，北京皮簧班去上海演出，因其与

流布于上海的安徽皮簧班虽同出一源，但更为悦耳动听，故被上海人称为京调。民国后，上海舞台均为京班占据，遂正式称为京戏。

乾隆五十五年（1790），由扬州名演员高朗亭率领的三庆徽班进京，为乾隆皇帝祝寿，不久又有四喜、春台、合春等班陆续进京，合称四大徽班。徽班以唱二簧调为主，并兼唱昆腔、吹腔、四平调、拨子等腔，具有诸腔兼备和剧目丰富多样化的优势，又吸收了盛行北京的秦腔剧目和演员，形成了徽秦合流。道光年间，湖北演员王洪贵、李六、余三胜等人，带湖北楚调进京，即与徽班演员同台演出，遂形成了徽汉合流，促进了湖北的西皮调与安徽的二簧调结合，产生了皮簧戏。徽班由此在北京形成独尊剧坛、风行一时的局面。在发展过程中，各徽班的主要演员的行当，逐渐由旦脚变为生脚，出现了一批著名的生脚演员，最突出的有三庆班的程长庚，和春班的张二奎，春台班的余三胜，后人称他们为老三鼎甲。三人在艺术上有众多的创造，各具特色，在唱念上各带乡音，因而形成徽（程）、京（张）、汉（余）三大流派，他们在对皮簧戏的改造、统一，以及在形成独具特色的京剧艺术形式上，起到了重要作用。至同治、光绪年间，在镇压太平天国以后，京师社会秩序出现了暂时的稳定，清廷帝后对皮簧戏产生浓厚兴趣，不断选择民间艺人进宫承应，并传授太监演技。同时，又出现了不少培养演员的民间科班，使皮簧戏出现了繁荣景象。各行当出现了众多的著名演员，其中程长庚、张胜奎、梅巧玲、刘赶三、余紫云、郝兰田、徐小香、时小福、杨鸣玉、卢胜奎、朱莲芬、谭鑫培、杨月楼等人，被称作同光十三绝。此外还有老生王九龄、汪桂芬、孙菊仙，武生俞菊笙、黄月山、杨隆寿，旦脚常子和、田际云、余玉琴、陈德霖、王瑶卿、净脚何桂山、黄润甫、金秀山，老旦谢宝云、龚云甫，丑脚罗百岁、王长林、萧长华等。特别是谭鑫培和王瑶卿，他们在继承前辈艺术的基础上，进行了全面的革新创造，使皮簧戏艺术焕然一新。



《同光十三绝》画像

谭鑫培（1847～1917，名金福，湖北武昌人）能文能武，更长于身段做功，把老生的安工（以唱功为主）、靠把（以武打为主），衰派（以做功为主）三者集于一身，堪称“文武昆乱不挡”。谭鑫培对前辈艺术悉心琢磨，深入领会，广泛吸收各个行当及其他艺术品类（如曲艺）的艺术精粹，融入老生唱腔，一变过去老生的黄钟大吕、圆宏庄重的特色，创造出注重韵味、轻快流利、一波三折、细腻委婉的唱腔。他还以湖广音

读中州韵的方法，统一了京剧字音的标准。在做功上，重表现剧情和人物的性格刻画。他还精心修改了一些剧本，使剧情更为紧凑集中。这些都使谭鑫培形成一个重要流派——谭派，在剧坛称尊数十年，被称为京剧的正宗老生，至今影响不衰，其后的著名老生演员多宗师于谭派。谭鑫培实际是京剧的主要创始人之一。

王瑶卿（1881～1954，原名瑞臻，字稚庭，号菊痴，艺名瑶卿，晚年更名瑶青。祖籍江苏清江，生于北京）是旦行演员，又是戏曲教育家。他对旦行艺术进行了全面的改革，强调表演必须从生活出发，根据人物的身份和性格行为来刻画人物。他博采众长，大胆突破旦行各种角色的分工，熔青衣、花旦、刀马旦、闺门旦和昆曲旦行于一炉，力图以细腻的表情和做功来表现青衣角色，以求丰富青衣的表演。他对旦行的扮相、唱腔，以及某些剧本的情节，都进行了修改、革新，独创出一种刚劲爽脆、接近生活的念白，最终创造出一种唱做俱佳、文武兼擅的旦行表演的新路子。作为一个戏曲教育家，数十年来经他传授指教的演员不下三四百人，京剧四大名旦梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生都经受过他的指导与培养。王瑶卿对于旦行的发展，起到了承上启下的重要作用，为京剧日后出现的百花齐放的局面，做出了突出的贡献。

京剧是一个集戏曲艺术成就之大成的剧种，具有多种声腔，囊括了二簧、西皮、吹腔、四平调、拨子、昆腔、高腔、秦腔、啰啰腔、柳枝腔、银纽丝及各种民间小调。因此，其音乐体制是以板式变化体为主，兼有曲牌联套体，以



谭鑫培、王瑶卿扮演《南天门》
中曹福、曹玉莲

西皮二簧为主要腔调。因而，其剧目大多继承了上述各种声腔的剧目并进行了移植改编。其内容与其他地方戏类似，大多具有人民性，表现人民群众的勤劳、智慧、善良、勇敢等优秀品德以及他们的道德观念，歌颂人民反抗封建压迫所进行的正义斗争和不屈的精神，以及对自由幸福生活的向往。也有一部分宣扬封建道德、宗教迷信、低级趣味的剧目。据《京剧剧目初探》一书统计，已知的传统京剧剧目就有1288出，其中优秀的剧目，有《宇宙锋》、《打渔杀家》、《三击掌》、《四进士》、《六月雪》、《秦香莲》、《霸王别姬》、《群英会》、《长坂坡》、《拾玉镯》、《三岔口》、《打严嵩》、《金玉奴》、《空城计》、《野猪林》、《荒山泪》、《贵妃醉酒》等。京剧伴奏乐队，亦称场面，按乐器的性能分为文场和武场。文场中有弦乐器胡琴（京胡）、京二胡，弹拨乐器月琴、弦子（小三弦），吹管乐器笛子、唢呐、海笛和笙，以胡琴为主乐器。武场以鼓板为主，小锣、大锣，合文场的胡琴、月琴、

三弦，向称“六场通透”。此外，还有齐钹、大钹、堂鼓、唢呐、笛子、海笛等。近十几年来，又增加了琵琶、中阮、大阮、扬琴、革胡，以及西方的管弦乐器提琴、单簧管等。著名的鼓师有郝六（春年）、沈葆钧、杭子和、白登云等，琴师有樊三（景泰）、李四（春泉）、梅雨田、孙伏臣、徐兰沅、杨宝忠等。

京剧的唱腔属板式变化体，以二簧西皮为主。二簧有倒板、慢板（慢三眼）、原板、垛板、摇板、散板、回龙等。另有反二簧腔调，包括导板、慢板、原板、散板等。属于二簧的还有四平调、反四平调、汉调等。高拨子按反二簧定弦。西皮腔包括倒板、慢板（慢三眼）、原板、二六、快板、流水、散板、摇板、回龙等板式。也有反西皮腔调，包括二六、摇板等，南梆子、娃娃调也属于西皮腔。比较起来，二簧旋律平稳，节奏舒缓，凝炼严肃，沉着稳重；适于表现沉郁肃穆、悲愤激昂的情感。西皮的旋律起伏变化较大，节奏紧凑，高亢刚劲，



《清人戏出册》



裘盛戎扮演京剧《姚期》中姚期

活泼明快，适于表现欢乐、坚毅、愤慨等情感。此外，从昆曲移植的剧目和为了各种特定的戏剧场合烘托气氛的伴奏，也使用昆曲的曲牌腔调。用于伴奏的曲牌，有〔泣颜回〕、〔园林好〕、〔香柳娘〕、〔哭相思〕（以上用唢呐吹奏），〔新水令〕、〔步步娇〕、〔折桂令〕、〔江儿水〕（以上笛子与海笛演奏），〔万年欢〕、〔小开门〕、〔哭皇天〕、〔柳摇金〕、〔傍妆台〕（以上笛子吹奏），〔海青歌〕、〔东方赞〕、〔夜深沉〕（用胡琴演奏）等。

京剧的行当（演员的分工类别），主要依据人物的自然属性（性别、年龄）、社会属性（身份职业），性格特征和对人物的褒贬抑扬态度而划分，大体分为生、旦、净、丑、武、杂、流七行。后三行现已不立专行。生行分老生（又分为安工老生、衰派老生、靠把老生）、武生（分为长靠武生、短打武生并应工猴儿戏）、小生（分扇子生、雉尾生、穷生、武小生）、红生（关羽戏）、娃娃


萧长华扮演京剧《审头》中汤勤

生（由童伶担任）；旦行中有青衣（正旦）、花旦、刀马旦、武旦、老旦；净行分正净（铜锤、黑头，重唱功）、架子花（亦称二花脸，重工架，并任奸白脸戏）、武二花、摔打花、油花（一称毛净）；丑行中有文丑（分方巾丑、袍带丑、老丑、茶衣丑，并兼演彩旦、婆子），武丑（又称开口跳）；武行（对子觔斗行）任武打之上下手和配角；杂行为戏班的底包零碎，专司一些有关演出的零杂事务；流行则专任龙套家门、青袍、院子等角色。

京剧角色的服装头饰，多以明代的服饰为基础，参酌唐、宋、元、清等朝的服饰加以改造，按有利于表演及舞台色彩美的需要进行创造，不以朝代、地域和季节为论，但对人物的身份、职位、年龄的装扮，从式样、色彩、图案上进行严格区分。京剧的服装叫“行头”，分大衣箱（文角色所穿蟒、帔、官衣、开氅、褶子等），二衣箱（武脚色所穿大靠、箭衣、抱衣等）、三衣箱（彩鞋、彩裤、水衣、胖袄等）、盔头箱（巾帽、髯口、翎尾等）、把子箱（刀枪把子等）、旗包箱（旗帜、帐披、砌末等），共六箱。京剧的盔头，分为盔、帽、巾、冠四类，根据人物的身份、年龄、职位等特点，在式样、色彩、纹饰上进行区分。男脚色除头盔外，还有水发、发髻、蓬头、孩儿发等。女脚色的发式有大头、旗头、古装头，三种皆贴片子，无年代地域之区分，梳大头只以所戴之点翠、水钻、银泡首饰（头面）的不同，区别人物的身份年龄。老旦则勒网子、绸条，有戴老旦冠、勒发髻之区分。人物所戴的髯口（亦称口面），在形式上分为长短两类，长的有满、三、札三种，短的有一字、二字、四喜、五撮、八字、吊搭、加嘴等，后期经过改良，又有三绺、五绺等花样，颜色大致分为黑髯、苍髯、白髯、红髯等四种。

京剧的脸谱是在徽、汉、京、昆、梆等地方剧种的脸谱基础上，加以变化发展而成，是历代艺人长期以来创造的、富有装饰性和夸张性的人物造型艺术，一般用于净、丑脚色，生旦等行当则很


北京故宫宁寿宫阅是楼大戏台

少运用。脸谱是根据人物的肤色和面部器官的肌肉纹理、经过夸张和装饰性的色彩和线条，以改变脸部的本来面目，构成图案化的形象，用以表现人物的性格气质的造型艺术，具有传神的艺术美。和生、旦的略施彩墨的化妆（称素面、洁面）来比，称为花面或花脸。脸谱大体分为净脚脸谱和丑脚脸谱两大类。净脚脸谱的基本谱式有：整脸、水白脸、三块窝脸、老三块窝脸、花三块窝脸、十字门脸、花十字脸、六分脸、元宝脸、花元宝脸、碎花脸、歪脸等。丑脚脸谱的谱式较少，主要有豆腐块脸、腰子脸、枣核脸，以脸谱形似豆腐块、腰子、枣核而命名。此外，还有把动物形象图案化的象形脸，如孙悟空的猴子脸。脸谱在色彩、线条、图案上的种种变化，形象十分丰富。不同的演员又有不同的勾法，形成一个各家各派的多采的脸谱系列。脸谱的个性化，具有传神的特征，把人物的性格特征表现在脸上，同时，又同寓意相结合，即在脸谱上反映出对人物的审美评价。通过脸谱使人物性格鲜明，也使作者对人物的善恶褒贬态度鲜明化。京剧的脸谱艺术是京剧舞台艺术的具有独特风格的一项重要内容。




京剧脸谱之一

京剧的表演艺术是在继承和吸收各地方戏传统表演艺术的基础上，经过进一步的锤炼提高而形成的。戏曲是用歌舞的手段表现生活的艺术，因此，必然具有程式性。戏曲的表现手段唱、念、做、打都具有突出的程式性。程式是戏曲运用歌舞手段表现生活的一种独特的表演技术格式，是戏曲塑造舞台形象的艺术语汇。程式直接或间接来源于生活，具有两方面的含意。一是生活动作的规范化，是赋予表演固定的或基本固定的格式。关门开门、上马坐车、坐轿登舟等，都有一套固定的程式，每一个程式都有名称，如吊毛、抢背、走边、起霸等。程式的另一含意是生活动作的舞蹈化。戏曲的表演既要求具体真实，但又不是生活自然形态的照搬，必须按照美的原则予以提炼美化，使之成为节奏鲜明、格律严整的技术格式：唱腔的曲牌、板式，念白中的京白、韵白，做派中的功架身段，武打中的各种套子，以及喜怒哀乐种种感情的表现等等，皆按生活动作加以美化和节奏化，即舞蹈化。除表演之外，戏曲在剧本的形式、脚色行当、音乐唱腔、化妆服装各方面皆有各自的程式。程式的普遍广泛的运用，形成了戏曲既反映生活，又比生活更美的特色。戏曲是通过舞台表演的形式来反映生活的。然而生活是无限的，舞台的时间和空间却是有限的。戏曲表现生活的时间跨度往往很大，牵扯的空间也是多空间的，只能在一定的舞台和两三个小时内表现出来。为了解决这一矛盾，戏曲没有采用以景分场的办法，而是采用一种假定性办法，与观众达成一种默契，把舞台上的时间空间，当作不固定

的、自由流动的时间和空间，有话则长，无话则短，舞台上的时间空间，完全由剧作家和演员予以假定，借观众的联想，来完成艺术创造。这种解决艺术和生活的矛盾的基本方法，就是戏曲的虚拟方法。虚拟的方法除了集中表现在时间空间的灵活性上，还表现在对现实生活的各个领域、各个方面的表现上，如对山川场景的表现、下雨刮风等自然现象、骑马行舟等人物动作，原需附着实物的活动，均只用部分实物来表现，这都是虚拟的方法。这就是戏曲的虚拟性。程式性表演的基本方法就是虚拟。虚拟的方法使戏曲对生活的表现，具有神形兼备、更能揭示生活本质的特点。

京剧的程式化和虚拟化的表现方法，源于昆、弋等传统戏和地方戏。但京剧由于表现的生活面更宽，塑造的人物形象更为复杂多样，加之它的概括性更高，因而对于表演程式的要求更严格更全面，在表演上更趋于虚实结合的表现手法，最大限度地超脱于舞台的时空间限制，具有更为突出的虚拟性，以达到以形传神、神形兼备的艺术境界。在表演上要求精致细腻，唱腔上要求字正腔圆、声情并茂，武戏则以“武戏文唱”见佳，并不强调简单的火爆勇猛。在这样的美学原则下，京剧在近百年来，特别是在谭鑫培、王瑶卿之后，涌现出一大批优秀的表演艺术家，形成众多的艺术流派。如老生余叔岩（余派）、言菊朋（言派）、高庆奎（高派）、周信芳（麒派）、马连良（马派）、杨宝森（杨派）、谭富英（继谭鑫培为后谭派）、奚啸伯（奚派）、李少春（李派）等；武生杨小楼（杨派）、尚和玉（尚派）、盖叫天（盖派）等；小生程继先（程派）、俞振飞




京剧脸谱之二

（俞派）、姜妙香、叶盛兰（叶派）等；旦行陈德霖、梅兰芳（梅派）、程砚秋（程派）、尚小云（尚派）、荀慧生（荀派）、于连泉（筱派）、黄桂秋（黄派）、张君秋（张派）、言慧珠、童芷玲、李玉茹、关肃霜等；净行金少山（金派）、郝寿臣（郝派）、侯喜瑞（侯派）、裘盛戎（裘派）、袁世海等；丑行王长林、萧长华、叶盛章、马富禄等；老旦龚云甫、李多奎等。

艺术流派是思想倾向、审美观点、艺术趣味、创作风格相近的艺术家组成的艺术派别，并以获得显著艺术成就的艺术家为其代表人物。京剧表演艺术流派的首创者，都具有色彩鲜明的艺术风格，在各方面或某些方面对京剧艺术有着贡献的人物。京剧艺术大师梅兰芳（1894～1961，字畹华。原籍江苏泰州，长期寓居北京）毕生精心钻研、广征博取、勇于创新，对京剧尤其是旦脚艺术进行了全面的创造和革新。在50多年的艺术生涯中，他演出了大量的京剧剧目，如《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《奇双会》、《金山寺》、《断桥》、《樊江关》、《打渔杀家》、《霸王别姬》、《二堂舍子》、《廉锦枫》、《太真外传》、《穆桂英挂帅》以及时装戏《宦海潮》、《邓霞

姑》、《一缕麻》、《孽海波澜》等。古装新戏《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《千金一笑》等，昆曲传统戏《思凡》、《春香闹学》、《佳期·拷红》、《游园惊梦》等。塑造了众多的性格鲜明的艺术形象，如反抗昏君奸佞的赵艳容，热烈追求爱情自由的白娘子，巾帼英雄梁红玉、穆桂英以及西施、杨玉环、虞姬、林黛玉、晴雯、萧桂英、韩玉娘等，体现了中国妇女的优秀品德和个性，有的端庄淑静，有的英武豪放，有的娇憨活泼，有的聪慧机敏。抗日战争时期，他身居沦陷区，不畏敌伪的威胁利诱，毅然蓄须明志，拒绝演出，保持了崇高的民族气节，一直坚持到抗战胜利。他善于运用各种艺术手段，把人物的心理状态刻画入微，善于表现人物的细腻情感。他的演唱自然和谐，富有节奏感，质朴中见俏丽，妩媚中显大方，具有博大精深、平易近人的艺术特色，被群众誉为“梅派”。



梅兰芳扮演京剧《宇宙锋》中赵艳荣

他对旦脚表演艺术进行重大革新，突破了正工青衣重唱功，不讲段段表情的局限，从不同人物出发，把花旦以至刀马旦的技巧融合运用，创造了介于青衣、花旦、刀马旦之间的花衫这一类型的行当，发展了王瑶卿在这方面的创造。他还创作了与剧情相适应的舞蹈，如《天女散花》的绸舞，《麻姑献寿》的袖舞，《黛玉葬花》的锄舞，《廉锦枫》的刺蚌舞和《霸王别姬》的剑舞。他还改造了旦脚传统的化妆方法，使旦脚的面部造型大为美观，并创造了旦脚的古装发式，在歌舞戏中运用了布景等。梅兰芳曾于1919、1924和1956年三次去日本演出，1930年赴美国演出，1935年赴苏联演出，均受到各国著名艺术家的高度评价。美国波莫纳学院和南加利福尼亚大学均授予梅兰芳以名誉文学博士学位。梅兰芳在向世界传播京剧艺术方面，作出了卓越贡献。

程派艺术创始人程砚秋（1904～1958，原名承麟，后改承为程姓，原名艳秋，号玉霜，后改名砚秋，号御霜。满族，生于北京）在几十年的艺术生涯中，不仅演出了大量的传统剧目，还编演了一批独具特色的流派剧目，如《青霜剑》、《红拂传》、《鸳鸯冢》、《金锁记》、《春闺梦》、《亡蜀鉴》、《荒山泪》、《锁麟囊》、《文姬归汉》、《碧玉簪》等，塑造了一大批端庄娴静、温柔善良，而又坚韧顽强、不畏强暴、勇敢抗争的悲剧性妇女形象，其高尚的气节和顽强不屈的精神，在观众心目中闪烁着强烈的性格光芒。在艺术上，他进行了卓有成效的创新，对人物进行了一丝不苟的艺术创造。最突出的成就是创造了风格独异的程派唱腔，世称“程腔”，


程砚秋扮演京剧《荒山泪》中张慧珠

其风格缜密绵延、低回婉转、起伏跌宕，节奏多变又严守音律，使旋律与字调紧密结合，并吸收了地方戏、曲艺和西欧歌曲中的旋律加以揉合，新颖美妙、动听传神。他的刻苦创新，终于形成了京剧旦脚又一个重要流派——程派。程砚秋一生艺高德重。抗日战争时期，因拒绝为日伪演出，遭到敌特的迫害，与敌特进行了英勇斗争，后避居西山务农。麒派老生的创始人周信芳（1895～1975，字士楚，艺名麒麟童。浙江慈溪人）是一位战斗性很强的艺术家。他经历过多次重大社会变革，始终坚持进步，勇于向各种黑暗势力进行斗争。他不仅演出了众多的传统戏，如《四进士》、《追韩信》、《清风亭》、《徐策跑城》、《坐楼杀惜》、《平贵别窑》等，还演出现代戏如《宋教仁》、《大汉奸》、《学拳打金刚》等，编演历史戏《洪承畴》、《明末遗恨》、《徽钦二帝》、《亡蜀恨》、《香妃》、《董小宛》等，以戏曲为战斗武器，与中国的黑暗势力斗争。这些作品，大都表现出一种爱国、正义、勇敢不屈的富有积极意义的主题。与之相适应的是，他的表演艺术也具有一种刚劲豪放的风格，用浓墨重彩刻画那些爱憎分明、意志坚强、大义凛然的人物，使人物线条清晰、性格鲜明、感情充沛、酣畅淋漓。他最擅做功，身段洒脱洗炼，节奏强烈，轮廓鲜明，顿挫有力。他的唱功以酣畅朴直、苍劲浑厚见长，念白韵味醇厚，饱满有力度，铿锵悦耳而又亲切生动，富有浓厚的生活气息，被广大观众誉为“麒派”。京剧的其他艺术流派，均具有独特的风格，如余（叔岩）派的刚健苍劲、韵味醇厚；尚（小云）派的刚健婀娜，峭拔高亢；荀（慧生）派的柔媚宛约、娇憨俏丽；马（连良）派的潇洒飘逸、机巧华丽；言（菊朋）派的清秀婉转、韵味醇厚；杨（宝森）派的悲哀委婉、含蓄凄切；裘（盛戎）派的纡回含蓄、韵味真醇等等，都具有各自的风韵，使京剧艺坛呈现出一片百花竞放的局面，受到全国人民的喜爱。


周信芳扮演京剧《义责王魁》中王中

【传统戏曲理论】

中国古代关于戏曲艺术的理论，内容十分丰富，主要包括戏曲艺术原理、戏曲文学创作论、戏曲舞台艺术论、戏曲音律论、戏曲史论等；涉及的领域很广，包括戏曲社会学、戏曲心理学、戏曲美学、戏曲形态学、戏曲文献学、戏曲教育学等等。戏曲理论从其发展过程来看，大略可分为五个时期：第一期先秦至宋代，是戏曲理论的发轫期；第二期元代，是戏曲理论的展开期；第三期明代，是戏曲理论的繁荣发展期；第四期清代初、中期，是戏曲理论的高潮期；第五期清代晚期至民国初年，是近代戏曲理论时期。

先秦至宋代，是戏曲理论的发轫期。现存这一时期的文献资料中，多是一些片断、零碎的关于人们进行戏曲活动的记载，散见于各种史书、文章、诗词和笔记之中。主要的有，先秦诸子典籍中关于原始乐舞和古优的记载和议论；《史记·滑稽列传》中关于古优活动情况的记载；东汉张衡《西京赋》中关于汉代角抵百戏特别是百戏《总会仙倡》和角抵戏《东海黄公》的情况记载；隋唐时期崔令钦的《教坊记》，记述了管理歌舞教习和演出的教坊的管理体制、乐舞内容、歌曲名目及艺人的生活佚事，保存了许多古代戏剧音乐舞蹈的史料。段安节的《乐府杂录》，记述了唐代乐部的管理制度、宫廷和民间各种乐曲舞蹈和乐器的源流和内容，如有关《大面》、《兰陵王》、《踏摇娘》的内容情节，还有一些佚人的生平活动等。宋代孟元老之《东京梦华录》中的《京瓦伎艺》、《元宵》、《中元节》等节，记述了汴梁的瓦舍勾栏中各色伎艺和杂剧的演出盛况。周密的《武林旧事》中的《官本杂剧段数》，不仅是现存难得的宋杂剧的剧目表，而且还记载了南宋时期武林（杭州）的杂剧演出情况。周密的《癸辛杂识》中也有类似的记载。苏轼在其有关八蜡的论述（见《东坡志林》卷二）中关于古人的祭祀活动与戏曲活动之关系的见解是很独到的，他明确地认为八蜡就是一种戏剧性活动。此外，欧阳修的《五代史·伶官传》、马令《南唐书·谈谐传》等。都简明扼要地指出了杂剧的社会作用及其艺术特点。这一时期，也有从统治者的角度，对戏曲的社会作用进行歪曲否定的，如陈淳（1159～1223）在《上傅寺丞论淫戏》一文中，给戏曲演出开列了八大罪名。把社会上的一切问题几乎都归罪于戏曲，因而开了禁戏之风。总之，在这长达1000多年的历史变化过程中，对戏曲发展中的早期形态，从正反两个方面都提出了初步的认识，对戏曲的讽喻性、娱乐性和具体的艺术手法，作了初步的探讨，成为日后戏曲理论发展的肇端。

元代是戏曲理论的展开期。元代是戏曲艺术的第一个黄金时期，戏曲理论也因之获得了相应的发展，出现了一批研究性的著作。在戏曲的演唱艺术、舞台艺术、作家和作品、创作思想等方面，都进行了一定的探索。

戏曲艺术的中心是演员的舞台艺术，因此，剧论首先出现的是有关演唱艺术的著作。燕南芝庵（元至正元年即1341年以前人）的《唱论》，是中国最早的声乐著作。它总结了前人的歌唱经验，对声音、吐字的要求，艺术的表现，十

七宫调的基本情感特征、乐曲的地方特色、审美要求以及对歌者的评论等，都有所涉及，并有不少精见，为研究宋元声乐艺术，提供了重要的声乐资料。周德清（1277～1365，字挺斋，江西高安人）的《中原音韵》，是根据元曲作品的用韵，以北方语言为标准而编写的一部韵书，分为19个韵部，将平声字分为阴平、阳平两类，将入声字分别派入平上去三声。这是北曲最早的韵书，也是明清两代曲韵发展的基础。在该书的《正语作词起例》部分，列举了元代的335个曲牌，对有关字音的辨别、用字方法、曲词定格作了研究。其《作词十法》一节，对作词中应注意的十个方面如知韵、造语、用事、用字、务头、对偶、末句等进行了论述，针对当时的创作情况，提出"作乐府切忌有伤音律"的主张，强调音律在作曲中的重要地位，还提出"未造其语，先立其意，语意俱高为上"、"造语必俊，用字必熟，太文则迂，不文则俗，文而不文，俗而不俗"，"要耸观，又耸听"等见解，都很可取。胡祗遹（1227～1293，字绍开，号紫山，磁州武安即今河北磁县人）的《黄氏诗卷序》一文，提出演员表演的"九美"说，从演员的素质、修养，到对人物的体验和表现，以及舞台艺术以及剧场的效果，作了全面的概括和总结，是反映元代戏曲表演艺术的难得的理论性著作。夏庭芝（字伯和，号雪蓑，元末明初人）的《青楼集》，记述了元代几个大城市100余位演员的艺术生活情况，为研究元杂剧演员提供了诸多的史料。

有关元代戏曲创作论和对作家品评的著作，有钟嗣成（约1279～约1360，字继先，号丑斋，大梁即今开封人）的《录鬼簿》。这是一部记述金元散曲和戏曲作家的专著，所收作家152人，作品名目400多种。该书为元曲作家树碑立传，认为他们虽"门第卑微，职位不振"，但"高才博识"，应与"圣贤之君臣，忠孝之士子"一样，名标青史。不仅有较高的史料价值，也有较进步的理论观点，他提倡作品要"发越新鲜"，反对蹈袭，批评有些人"贪于俳偕"、"务于斧凿"，他还把关汉卿列于戏剧家之首。明初出现的无名氏的《录鬼簿续编》，著录作家71人，杂剧名目78种，是《录鬼簿》的重要补充。杨维桢（1296～1370，字廉大，号铁崖、东维子。浙江诸暨人）的《周月湖今乐府序》、《朱明优戏序》、《优戏录序》等文，对戏曲的教化作用作了肯定，并提出戏曲的文辞与音律两者应相兼，达到双美的主张。元末的高明在《琵琶记》开场词中提出"不关风化体，纵好也徒然"，强调戏曲的风化内容，还提出"论传奇，乐人易，动人难"的命题，指出戏曲应注重动人的特点。总之，元剧论家在戏曲创作的音律、演唱、表演及剧本创作诸方面，都作了初步的探讨。

明代是戏曲理论的深入展开期，剧论的发展大致可分为明前期剧论、明中后期剧论和明晚期剧论三个阶段。明前期（包括洪武至天顺年间的近百年），由于明统治者提倡礼教以巩固统治的需要，使得戏曲创作贵族化，也使明初的剧论甚为冷寂。主要的著作是朱权（1378～1448，自号大明奇士、臞仙、涵虚子，丹丘先生，明太祖朱元璋第十七子，世称宁献王）的《太和正音谱》，是一部关于戏曲文学、音乐兼及戏曲资

料的著作，共收曲牌355支，是现存最早的北杂剧曲谱，评论散曲及杂剧作家187人。其理论体现官方主张：重教化，重理性，提倡戏曲要“颂太平之盛”，“致人心之和”；重声律，强调“虽字有舛讹，不伤于音律，不为害也”；在对作家的评论中，抬高鸿儒硕士，多处表露出对戏曲艺人的轻视。理学大儒邱濬和老生员邵璨等，极力提倡“若于伦理无关紧，纵是新奇不足传”，在其剧本中露骨宣扬理学思想。

明中叶（成化至嘉靖年间的百余年），由于王阳明“心学”的兴起和市民文艺的活跃，戏曲创作开始繁荣，戏曲论著增多，对戏曲予以充分的肯定和欣赏。李开先（1502～1568，字伯华，号中麓，山东章邱人）在《改定元贤传奇后序》等文中对市井艳词、民歌、戏曲予以肯定，并提出传奇剧本要“取其辞意高古、音调协和，与人心风教俱有激劝感移之功，尤以天分高学力到、悟人深而体裁正者，为之本也”。何良俊（1506～1573，字元朗，号柘湖，江苏华亭即今上海松江人）的《曲论》，重本色，认为“填词须是本色语，方是作家”，但更重声律，主张“宁声叶而辞不工，无宁辞工而声不叶”。王世贞（1526～1590，字元美，号凤洲、弇州山人，江苏太仓人）的《曲藻》论述了曲之源流和南北曲的艺术特色，提出好的戏曲作品应“体贴人情，委曲必尽；描写物态，仿佛如生；问答之际，了不见扭造”，认为“腔调微有未谐……当精思以求诣，不当执末以议本”。他的评论，偏重曲辞，重才情，重辞藻，偏尚华靡，并认为《拜月记》有三短，一“无词家大学问”，二“无裨风教”，三“歌演终场，不能使人堕泪”，皆在《琵琶记》之下，从而引起关于二剧的争论。

明代后期（包括隆庆至万历年间的50多年），市民阶层已开始登上历史舞台，思想领域进入活跃期，在王学左派（泰州学派）的影响下，戏曲理论兴盛，形成一股浪漫主义思潮，强调戏曲要写人的真情，对封建礼教和复古主义进行了有力的冲击，同时对戏曲艺术进行了多方面的探索。徐渭（1521～1593，初字文清，改字文长，号天池山人、青藤道人，或署田水月。浙江山阴即今绍兴人）的《南词叙录》，是第一部专论南戏的专著。他充分肯定“以村坊小曲为主”的南戏本色，反对当时戏曲界流行的时文风，反对拘守宫调，强调戏曲要抒写真情，有“真本色”，“宜俗宜真”、“越俗越家常越警醒”，主张曲词要“文既不可，俗又不可，自有一种妙处，要在人领解妙悟未可言传”。李贽（1527～1602，字宏甫，号卓吾，别号温陵居士、百泉居士。泉州晋江人）在“童心说”的基础上，提出关于戏曲的“化工说”，肯定了《西厢》、《拜月》的“化工”之美。著名戏曲作家汤显祖以其巨著《牡丹亭》歌颂了人间的真情，对封建礼教进行了有力的批判。他强调戏曲要表现人间的至情，因而戏曲作品应“以意趣神色为主”，反对片面强调声律的看法。在《宜黄戏神清源师庙记》一文中，他指出戏曲能“极人物之万途，攒古今之千变”，把生活经过提炼而展现于舞台，对演员的表演艺术也作了精辟论述。在《焚香记序》中，他指出“填词皆尚真色，所以入人最深”。戏曲音律家沈璟（1533～1610，字伯英，号

宁庵、词隐。吴江即今苏州人）在《词隐先生论曲》中，强调剧本文词要“合律依腔”，提出“读之不成句，而讴之始叶，是为曲中之巧”的观点。沈璟和汤显祖在处理文词与声律的观点针锋相对，从而引起论争，形成了以汤显祖为代表的临川派，和以沈璟为代表的吴江派之争，对于这一问题的解决起到了积极作用。王骥德（？～约1623，字伯良、伯骏，号方诸生、玉阳生、秦楼外史、方诸仙史。会稽即今绍兴人）的《曲律》一书，是中国第一部规模最大的系统论述戏曲艺术的重要著作。全书40章，今存天启五年原刻本。从北南曲的源流、南曲声律、传奇的作法，以及戏曲创作中的诸种问题，对戏曲艺术作了全面的探讨，并对元明两代戏曲的作家和作品作了广泛的品评，同时，对入明以来，戏曲创作中的道学风、时文风、骈绮风作了有力的抨击。书中高度评价《西厢记》和《牡丹亭》，对汤沈之争作了公允的评述。在创作方面，重本色，认为戏曲要“模写物情，体贴人理”，剧本应做到“词格俱妙，大雅与当行参间”，才是上乘之作。他重视布局与剪裁，强调创新，对用句、用字、衬字、对偶、俳偕、戏曲的虚实关系，以及演唱方面，都提出了不少精见，集明代剧论之大成，影响深远。

明代晚期（包括天启至崇祯年间的20多年），曲论著作大增，并承续前期对戏曲艺术的本质、本色与当行的讨论，一般说来，立论都比较公允。如吕天成（1580～?，字勤之，号棘津、郁兰生，浙江余姚人）的《曲品》，凌濛初（1580～1644，字玄房，号初成、稚成，别署即空观主人，浙江乌程即今吴兴人）的《谭曲杂札》，张琦的《衡曲麈谭》、徐复祚（1560～?，原名笃儒，字阳初，后改讷川，号蓍竹，别署阳初子，三家村老。江苏常熟人）的《曲论》，沈德符的《顾曲杂言》，以及冯梦龙等人的众多的序言评语等等，均见解精辟。此外，明代还有许多对剧本的评点和曲谱，对戏曲创作的合律谐叶，有着积极的推动作用。

清代的剧论的发展，大体可分为两个阶段，清初至清中叶为第一阶段，为古典剧论的高潮期；清代后期至民国初年，剧论进入了近代的范畴之内。清代初中叶的剧论，突出的特点是立论的准确和系统化，带有集大成的特点。其内容有如下几个方面：①对戏曲艺术原理的系统的准确的认识。突出的代表就是李渔的著作，其《闲情偶寄》中的词曲部、演习部和声容部（后人辑为《李笠翁曲话》），从创作论、音律论到导演论、表演论，以及演员的服装化妆、教学培养等，都一一作了论述。其立论的特点是一改以前多从戏曲文学立论的局限，转而以戏曲的舞台艺术为立论中心，使戏曲文学创作与戏曲舞台艺术紧密结合，一切从舞台需要出发。在创作论中，他突出提出“结构第一”、写“一人一事”的主张，又从立主脑、戒讽刺、脱窠臼、密针线、减头绪、戒荒唐、审虚实等七个方面，论述戏曲创作的原理，把作家立言的本意与剧中设人设事结合起来。他特别强调戏曲的创新，认为求新不能“失之情理之外”，“凡作传奇，只当求于耳目之前，不当索诸闻见之外”，“凡说人情物理者，千古相传；凡涉荒唐怪异者，当日即朽”。其他的论述亦多精见。李渔的剧论，自成一家体

系，是古典剧论的最高成就。其他如丁耀亢（约1607～1678，字西生，号野鹤，山东诸城人）的《啸台偶著词例》，黄周星（1611～1680，字景虞，号九烟、圃庵等，湖南湘潭人）的《制曲枝语》，黄图珌的《看山阁集闲笔·文学部·词曲》等，虽论述简略，都能立言公允，观点准确。②现实主义的创作论。金圣叹（1608～1661，原姓张名采，后改姓金名喟，明亡后改名人瑞，字圣叹，江苏吴县即今苏州人）在《第六才子书西厢记》的评语中，孔尚任在《桃花扇》创作的序言、凡例、评语中，突出地阐述了戏曲创作中的现实主义原则。金圣叹强调戏曲创作的中心任务是塑造人物形象，对人物关系、人物的心理、动作，以及情节和细节的刻画，进行了多方面的探索。孔尚任结合《桃花扇》的创作，论述了传奇的认识作用和教化作用，尤其在该剧的结构、人物性格、语言等问题上，突出了现实主义的创作思想。③对地方戏的充分肯定。焦循（1763～1820，字理堂、里堂，江苏扬州人）在《花部农谭》中指出，地方戏"其事多忠孝节义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡"。对地方戏的艺术魅力、情感的强烈，以及虚实关系的处理，也作了高度评价。④对舞台艺术，尤其是表演艺术进行了深入研究。诸如李斗的《扬州画舫录》、石砰居士等人的《消寒新咏》，无名氏的《审音鉴古录》，徐大椿（1699～1778，字灵胎，号回溪老人，江苏吴江即今苏州人）的《乐府传声》，黄旛绰的《梨园原》，王德晖等的《顾误录》，对戏曲的表演艺术，从不同的角度作了精深的研究，反映了戏曲创作的重点由戏曲文学向表演艺术的转移，为后世地方戏舞台艺术的发展，打下了基础。此外，还有关于戏曲的考据以及众多的曲谱，对于订正戏曲的音律研究也起到了一定作用。

晚清进入了中国历史的近代，剧论也步入了近代阶段。梁启超、柳亚子等人提出了戏曲的改良问题，力图使戏曲适应于民主革命的要求。王国维（1877～1927，字静安，一字伯隅，号观堂，浙江海宁人）的《宋元戏曲考》等著作，吴梅（1884～1939，字瞿安，号霜厓，苏州人）的《顾曲麈谭》、《曲学通论》、《中国戏曲概论》等，借鉴了国外的一些文艺思想研究戏曲，从更新的角度、更多的方面对戏曲作了系统研究，使关于中国戏曲的研究出现了新的高度。

尽管中国古典戏曲成熟于宋元时期，相对于中国传统文化的许多其他门类，是一种较为"年轻"的艺术，但是，它却广泛地吸收、借鉴或融合了传统文学、音乐、舞蹈、武术、杂技、曲艺、美术、服饰等艺术精华，并体现着传统中国人的哲学、宗教、伦理和审美心态或观念，表达了大众对于历史、政治和法律的理解，因而，堪称传统文化的结晶，在整个中国传统文化中具有十分重要的地位。正是由于这个原因，形成于近代，历史不过百余年的京剧，作为中国古典戏曲的最后典型，常同有数千年历史的中医一起，被视为中国国粹的代表。

戏曲作为戏剧艺术的一个品种所独具的美学特征，日益为人们所认识，其艺术形式的高度综合性，表现手法的虚拟性和表现形式的程式性，及其对时间空间处理的灵活性等特征，在戏曲文学、表演、音乐、舞台美术方面构成了一个

独立完整的戏剧体系。戏曲艺术至今仍为广大中国人民所喜爱，构成中国戏剧艺术的主体。话剧、歌剧、舞蹈、电影、电视等艺术部门，都从戏曲独特的审美方式中汲取营养，学习戏曲的艺术表现经验。尤其是戏剧领域，把戏曲的表现方法与话剧的表现方式相结合，排演出了众多的为观众所喜爱的剧目，如话剧《蔡文姬》、《武则天》等，还有戏曲电影、戏曲电视片等具有中国特色的艺术新品种，也都受到人民的欢迎。

【参军戏】

在汉末至隋唐的数百年间，虽然传统的百戏杂陈仍不断被用来点缀升平、娱乐君臣，但戏曲艺术自身的发展是缓慢的。从戏曲史角度看，在这个时期引起人们注意的是两种新起的滑稽戏和歌舞表演方式，这就是源于南北朝时期后赵的“参军戏”和流行于唐代的歌舞小戏《兰陵王》和《踏摇娘》。

参军戏是流行于唐宋时代的一种重要的“准戏剧”表现形式，内容以滑稽调笑为主，源于先秦优伶们的戏谑嘲弄。其具体形成时间有不同的说法，一般取《太平御览》五六九卷的记载：五胡十六国时期，后赵有一任参军职务的官员贪污了黄绢，为实行惩戒，宴会上一优人穿起官服扮该参军，其他优人则从旁嘲笑戏弄，此后这种以嘲弄为主的优戏即被称为“参军戏”，角色固定为两个：被戏弄的对象叫“参军”，执行嘲弄职务的演员叫做“仓鹘”。参军戏至唐代由单一的科白戏逐渐发展到包含一些歌舞表演，并有了管弦鼓乐的伴奏。发展到晚唐和宋代时，参军戏的名称渐为少用，而代之以“杂剧”，有了末泥、引戏、副净、副末、装孤五个固定名目，戏剧情节也较为复杂，但总体来说尚未改变其滑稽调笑的性质。南宋时流传到南方的杂剧渐与当地民间戏曲发展融合而成为宋元南戏，北方的杂剧则逐渐过渡为元杂剧。这是中国戏曲开始走向成熟的第一步，也是至关重要的一步，它正式形成了中国戏曲的雏形。

唐代以前的说唱活动完全是在宫廷、贵族等范围中，且形式不固定，只是弄臣偶一为之。只是到了唐代，特别是中晚唐时期，随着当时非贵族文化的发展，说唱活动出现了全新面貌。首先是出现了具有固定形式、富于艺术个性的说唱种类；其次是社会上有了专业表演者，说唱逐渐成为当时社会上的一种职业。

七、曲艺

【唐代“变文”】

源远流长的曲艺史可以上溯到先秦，但严格意义上的说唱艺术却兴起于唐代，繁荣于两宋，发展到近代的明末清初之时种类更多，后虽衰歇，但经过新中国成立后政府的扶持终于又出现了繁荣的局面。

唐代曲艺的面貌主要靠敦煌藏经洞的资料才被后人了解。在敦煌文献中，我们了解到唐代的曲艺主要有俗讲、俗赋、说话、词文及歌辞，而俗讲和说话



说唱人俑

影响最为深广。流传下来的俗讲底本称作“变文”，重要的有《伍子胥变文》、《王昭君变文》、《张义潮变文》、《自连救母变文》等。俗讲变文对后世的宝卷、弹词、鼓词都有重大影响。与俗讲相比，说话更接近白话，留传下来的有《韩擒虎话本》、《唐太宗人冥记》等。

两宋时期由于商品经济的高度繁荣，出现了规模庞大的都市，为曲艺的发展准备了条件。

【明代曲艺】

明清两代是俗文学（包括小说、戏曲）占据文坛主流的时代，说唱艺术与小说、戏曲相互吸取和补充，形式内容更加多样。明代曲艺中影响较大的有词话、宝卷、弹词、陶真等。到了清中叶以后，新的曲种繁衍日盛，北方的八角鼓、子弟书、山东大鼓、西河大鼓、扬州清曲、苏州弹词等，都逐渐成为具有个性的艺术形式和特有的曲目。

【子弟书和弹词】

子弟书是满族的说唱艺术，清中后期流行于华北和东北一带。子弟书原是八旗军队中的一种娱乐，到乾隆年间逐渐定型为八角鼓击节、三弦伴奏，演唱时没有说白，唱词以七言为主。子弟书唱腔比较简单而书词创作水平很高，代表作家有罗松窗与韩小窗。后者的作品被其他曲种吸收，至今仍演于舞台。在韩小窗之后，由于新兴曲种的竞争，子弟书逐渐消亡了。

弹词初起于明代，前身是元明间的词话和宋元间的陶真，是以三弦、琵琶



打腰鼓

为主要伴奏乐器的说唱艺术。

弹词中以苏州弹词为代表。自乾隆以来，苏州弹词名家辈出，如王周士、马如飞等。其内容分为表白、说白、唱词，还有开篇。表演者原为男性，晚清

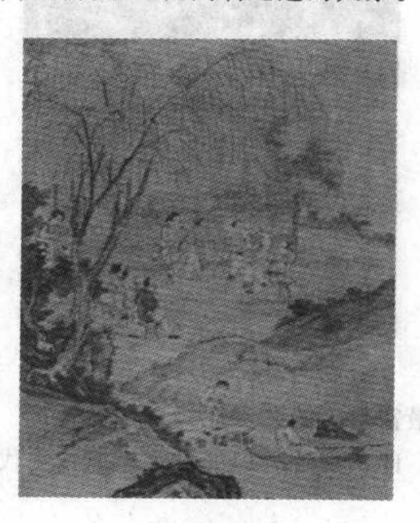


凤阳花鼓

时出现女艺人。表现形式有单档、双档、三档等。苏州弹词以吴语演唱，柔婉清丽，在江浙、上海一带影响很大。

【相声】

清末民初，沿海工业城市的畸形繁荣推动了曲艺的发展。天津成为北方各曲种集中的场所，单弦、梅花大鼓、河南坠子、山东大鼓、唐山大鼓、相声、评书、天津时调等都受到天津观众的欢迎。北京则产生了单弦、相声、京韵大鼓等，出现了一批闻名遐迩的大家。

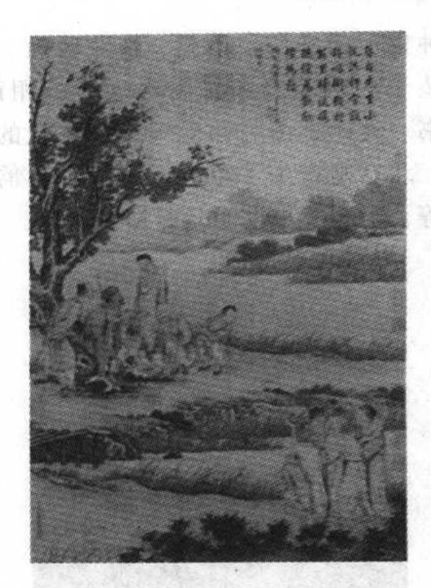


乡野说唱

京韵大鼓是鼓词类中最为成熟的曲种之一。由于它板式比较完备，唱腔方面也形成了具有不同表现力的高腔、平腔、长腔等，因而既能演唱金戈铁马的三国段子，也能表演缠绵悱恻的“红楼”故事。但究其基本风格而言，则以高亢、华丽为主。而同为流行于京津一带的另一鼓词——梅花大鼓，虽同属板腔体，却呈现出舒缓、细腻的风貌。

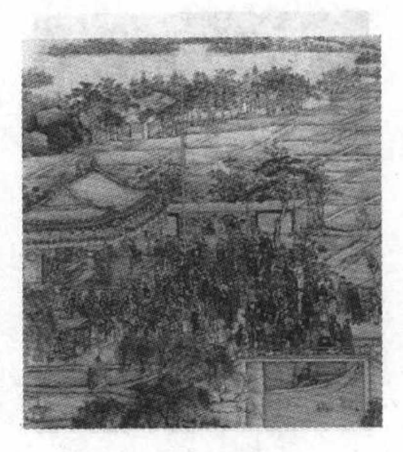
相声是一种富有喜剧色彩的曲艺品种，以语言为主要表现手段，并穿插歌唱等表演，源于北京，流行于全国。

相声艺术萌芽于先秦时代的俳优、唐代的参军戏，到清咸丰年间，兼具说、学、逗、唱表演手段的相声艺术出现在北京天桥，并很快传播到了天津、沈阳等地。后来，相声界出现了侯宝林、马三立等名家，在他们的努力下，相声艺术水平日益提高，成为现代曲艺百花园


盲人说唱图

中最富魅力的艺术形式之一。

曲艺有过辉煌的过去，但在现代化


观赏花鼓戏

的大潮中，它与整个传统文化一样，遭受到了现代影视和商业文化的猛烈冲击。在这种形势下，曲艺该何去何从成为迫切问题。

八、绘画艺术

先民逐渐通过绘画创造出各种生动形象的图案来表达对事物的审美理解。

【象形画】

有关中国远古先民的美术起源已无迹可考。但在中国的古代文献中，我们


八角星纹彩陶豆

可以了解早期的关于绘画起源的解释。据《周易》记载，伏羲通过画卦来"类万物之象"，这是最早的关于画图的记载。

在黄帝时代，仓颉观察奎星圆曲的形式及"龟文鸟羽山川掌指，禽兽蹄远之迹"，体类象形而造出文字来。这象形就是绘画与文字的起源了。


猪纹钵陶器

【陶画】

在5000年前的半坡陶器上已开始出现蛙和鸟纹，仰韶半坡彩陶中的鱼纹最为普遍。今天看来，这些彩陶上的几何纹饰和鸟鱼蛙兽等动物纹饰，以及画出的人的形状，表明原始人类对美的认识已具有相当的能力。

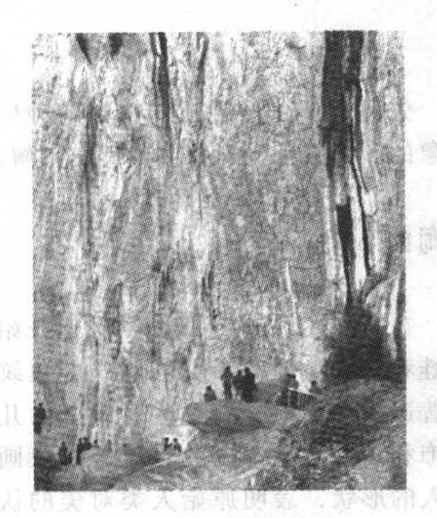
从新石器时代众多的彩陶纹饰的描绘方法上，可见当时的绘画技法已相当


彩陶神人纹壶

熟练。几何纹的严整连续、动植物纹的生动造型，以及对人自身生活的认识与表现，也表明当时已初步掌握了绘画的"语言"。

【岩画】

岩画是古代描绘和刻在崖壁石块上的图画。数十年来，在中国的许多地区

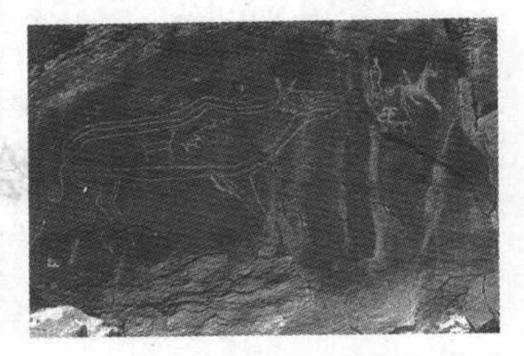


广西花山崖岩画

发现了原始时代的岩画。具有代表意义的有内蒙古阴山岩画、江苏连云港将军崖岩画、广西花山崖岩画、云南苍源岩画、四川洪县岩画、新疆天山岩画。在这些古拙、简练的画面上，记录了原始社会不同地区不同民族的经济生活、社会生活和宗教信仰，表明了作者对生产生活、自然现象的理解，其中包含有原始的审美观念和独特的想像。



彩陶涡纹壶



贺兰山回回沟岩画：食肉兽、骑者和岩羊

大多数岩画分布在边疆少数民族地区，许多岩画反映的是游牧民族的打猎、射雁等活动。这些岩画在时间上显然较晚，但也是处于人类社会初期阶段的人



贺兰山贺兰口岩画——人面像和西夏文

的绘画遗存，具有原始美术的特点和率真的艺术魅力。

【地画】

1982年，在中国甘肃秦安大地湾仰韶文化时期遗址上发现了地画，这是遗留下来的数千年前的绘画的实物资料，也是中国考古学在绘画上的最重要的发现之一。地画中的人物和动物图案有着明显的性别特征，三个人物形象中，中间具有男性特征的人物处于主导地位；左侧人物身躯狭长而略有弯曲，细腰，胸部突出，显系女性；右侧一人已脱落。地画可能是关于祖神崇拜的内容，人物

下部方框内的动物代表的可能是供奉神灵的祭品。地画用笔粗犷古朴，寥寥数笔绘出一幅生动的画面。地画不仅刻画出了人物特征，而且人体比例也把握得比较好。

此地画的完美和清晰程度在考古文物中是罕见的。地画体现出原始社会朴实简练的绘画风格，表明当时人们在长期的生产生活中已积累了丰富的素材。



原始地画

【礼教与绘画】

夏商周时代的绘画，因历史的变迁，我们很难知道它们的全貌了。从文献资料上看，这个时期的绘画艺术，特别是器物上的装饰绘画和宫殿壁画还是相当兴盛的。考古发掘的进展也为我们提供了实物史料。

在河南殷墟，人们在清理地穴和房子时发现了一块绘有红色花纹和黑色圆点的白灰面墙皮，证明了殷代晚期建筑物上已有了壁画，这也是《说苑·反质》中所说的纣王时“宫墙文画，雕琢刻镂”的佐证。

《尚书·说命》记载了这样一段故事，“（高宗）梦帝赉予良弼，其代予言。乃审厥像，俾于形旁求于天下，说筑傅岩之野，惟肖，爰立作相”。凭记忆和想像画出肖像，又凭此画找到梦中



彩陶鸟鹳叼鱼缸

人，并让他成为商汤的宰相。从当时的青铜工艺和发达的壁画来看，这时的画家具有一定的写实的绘画艺术是不足为奇的。

夏商周三代为礼教兴隆时期，大多数的绘画多应用在礼教上，而且大多数的绘画是依礼教的标准创作的。《左传》记载，夏禹铸鼎上绘鬼神百物的形象。《周礼》记载尊彝上有鸟兽、植物、云山等图形。《周礼》上还记有虎门，就



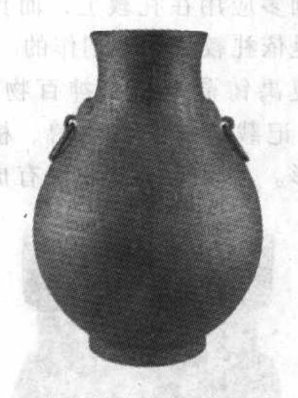
兽面纹鬲

是门上有猛虎的绘画。《孔子家语·观周》曾载：“孔子观乎明堂，睹内门墉，有尧舜之容，桀纣之象，而各有善恶之状、兴废之诫焉。又有周公相成王，抱之负斧展南面以朝诸侯之图焉。孔子徘

徊而望之，谓从者曰：'此周之所以盛也。'”通过这段记载，我们知道了周代的壁画艺术的广泛应用，特别是一些大型建筑如宫殿“明堂”等都绘有壁画。壁画表现的内容已由有宗教意味的图腾发展到具有现实教育意义的历史题材，说明了这个时期的绘画是以宣传和教育功能为主的。

【镶嵌画】

春秋战国时代的青铜纹饰已经不同于商周时的样式，它已经从礼乐的神秘气氛中走出，而更多地去描绘自然界和社会生活。早期的青铜器上镶嵌的图案

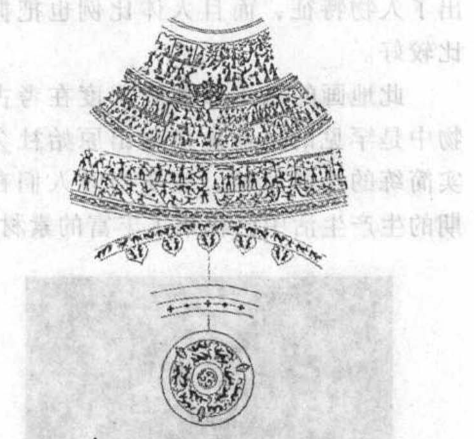


宴乐狩猎攻战纹铜壶

比较单一，到春秋战国后，图案内容出现了多层排列、人物众多的画面。

【针刻画】

在这种镶嵌画流行的同时，还有平面凸起的绘画性纹饰和针刻的图案画像。平面凸起的纹饰是一些人物和动物的变体形象；针刻的画面一般都是依器物的造型特征，采取多层的横列构图，其表现内容以贵族生活为主，构图活泼自然。比如晋国贵族使用的盛食器，器盖和器身都镶嵌有红铜纹饰，组成了贵族狩猎图。各种飞禽走兽跳跃奔跑，而特猎者



宴乐狩猎攻战纹铜壶针刻画展开图

处于群兽之中，勇猛威武，弯弓射猎。整个画面不同于商周时的拘谨的对称模式，追求的是自由奔放的风格。

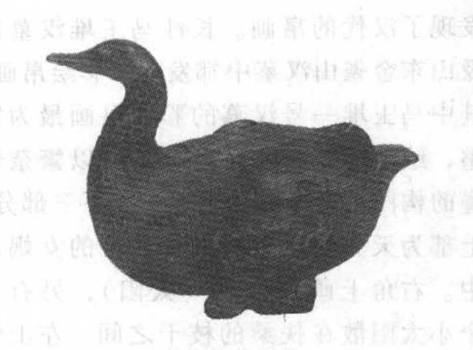
【春秋漆画】

在棺椁、乐器以及日用器物上的漆绘艺术，是春秋战国时期绘画艺术的一



彩漆狩猎图装衣箱

大特色。漆画色彩鲜明，搭配巧妙，禽兽神怪和人物的造型都夸张而生动，画面一般不大，多用于装饰，在表现技巧上，比同时代的青铜器上的画面有大的进步。



彩绘漆鸳鸯盒



彩绘漆鸳鸯盒局部

【壁画】

在春秋战国时代，楚国的壁画仍以宗教神话为题材，而且大多内容丰富。在屈原的楚辞名篇《天问》中就有关于楚宫的壁画的内容，这是他参观楚国先王宫中的壁画后作的。诗中描写了丰富的壁画内容，有天象图及天上神怪、大地图像、远古传说及历史人物等。自夏商周以来，王宫多以壁画装饰，可惜几经战乱，先秦的壁画多已不存。

【缣帛画】

缣帛画是中国绘画中的一种重要形式，它是卷轴画的前身。战国时期的人物肖像画艺术已有相当高的成就。刘向《说苑》中有这样一段记载："齐王起九重台，召敬君图之，敬君久不得归，思其妻以图妻对之。"从遗存的楚国帛画可知，战国时期已经形成了中国线描人物的传统风格，并达到较高的水平。

《人物龙凤帛画》

这幅画高28厘米，宽20厘米。图中画一细腰女子，身穿宽袖长衣，头后



人物龙凤帛画

挽垂髻，衣服和冠都有装饰物。妇人两手向前伸出，向上作合掌状。女子左上方画有一展翅飞翔的凤鸟和一仅画一足的龙。根据考古学家的分析，这幅画的用途可能是"引魂升天"。在当时殉葬仪式中称为"幡"，也就是《三礼》中所记载的铭旌。

绘画者通过对身段、动作和服饰的刻画表现出了楚国贵族妇女的形象特征。整个画面呈现出恭谨、庄重的气氛，而画中的凤鸟呈现出雄健奔放、轩昂非凡的气势。这是一幅构图绝妙的佳作。此帛画主要采用黑线勾画，在色彩上以黑白对比，使形象有一定的质感。

此画出土于湖南陈家大山楚墓，是中国现存最早的绘画之一。



人物御龙帛画

【《人物御龙帛画》】

此画出土于长江子弹库楚墓。高37.5厘米，宽28厘米，画中是侧身直立的男子，身着长袍，腰佩长剑，一手握剑，一手拉绳，驾驭着飞龙，龙形似舟，昂首向前。龙尾部立一鹤，龙身下有鲤鱼，人物头顶正中有华盖，飘带随风飘动。绘画的主题也是“升天”，不过不是龙凤引升，而是驾驭飞龙。

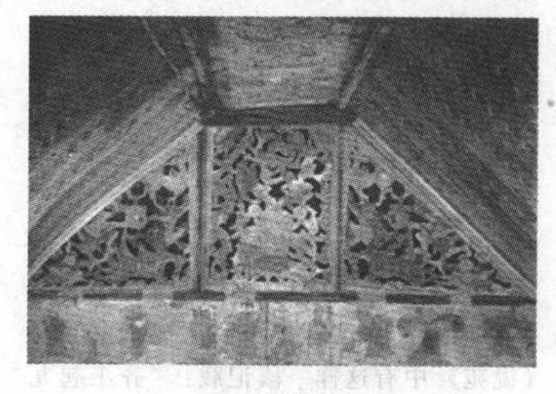
这幅画以单线勾描，设色平淡，兼施渲染，画中人物加彩，而龙、鹤等基本用白描。线条属“高古游丝描”，用笔因物象的形体、质地和运动而有粗细、刚柔等多种变化。从中大致可以看出战国时人物画的艺术水平。

【汉墓彩绘帛画】

从20世纪中后期出土的汉墓中我们发现了汉代的帛画。长沙马王堆汉墓以及山东金雀山汉墓中都发现了彩绘帛画，其中马王堆一号汉墓的彩绘帛画最为完整，绘制精美。画面呈T形，以繁杂严谨的构图把全画分为上、中、下三部分，上部为天界的景象，人首蛇身的女娲居中。右角上画有金乌（太阳），另有八个小太阳散在扶桑的枝干之间。左上角画一弯新月，月牙上有蟾蜍和玉兔，一女性乘坐龙翼凌空飞舞。天界的下方画着天阙，阙内有司门人，阙两旁各有一神豹守卫。画的中部又分为两部分，上半部描绘一个体态丰腴、身披锦绣的贵妇人，立在华盖下边，她身后有侍女跪迎；下半部绘帷帐玉磬，帐内案上陈设鼎壶等饮食用具，两旁有七人对坐。整个画的下部分画一个裸体巨人，他双手托举着平板，平板上承载着地上的物品，立于交叉的两条大鱼的背上。两旁各有一只大龟，龟背上站着猫头鹰。

这幅画展现出了一个琳琅满目、五彩缤纷的世界，表达了对人生幸福的追求，反映出对生命的肯定和热爱。

这幅画表现出了西汉时期绘画的高超水平，通过变形的龙及动物把画面分成天、人、地三个部分，各部分的联系



天象图

显得和谐而富有变化。画中对人和其他生灵的刻画充满了奇异的想像。此画用线密而不堵，设色艳而不俗。虽在地下历经几千年，仍明艳夺目。

【砖石绘画】

在汉代，随着砖石建筑的盛行，以砖石为原料的绘画装饰亦风靡各地。豪



井盐生产画像砖

族祠堂、陵墓、阙、亭祠、碑的表面上都用砖石装饰绘画，刻画技法主要有阴

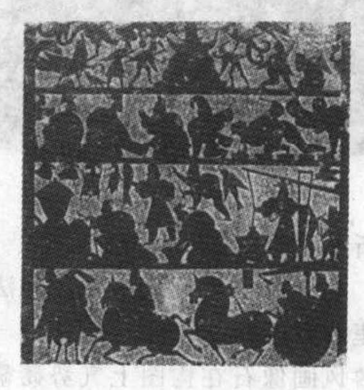


“南山四皓”画像砖

线刻、阴线凹入、浅浮雕与线刻相结合等等。画像砖来源于战国末期，当时的人们在空心砖上印上花纹，形成画像砖。秦建筑遗址中都发现有画像砖，目前发现的画像砖多属东汉，其中以四川为最多。画像砖在山东、河南、四川、陕西、山西、江苏等地都有发现，其中山东西部、南部，河南南阳等地的画像砖最富代表性。

鲁风画像石

在秦汉时期，山东的画像石主要是祠堂里的装饰，题材主要描绘历史故事、



东王公、乐舞、庖厨画像石

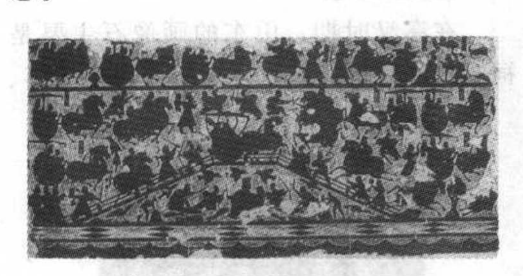
人物，宣传儒家教义。这类画像石主要分布在肥父城孝堂山、嘉祥武氏祠、沂南等处。武氏祠画像石在内容和技法上最有代表性，主要作品有《泗水取鼎》、《王陵母》、《荆轲刺秦王》、《蔺相如》等等，画像善于抓住事件发展的最具戏剧性的情节，以突出主题，增强感染力。如《荆轲刺秦王》表现了荆轲刺秦王时匕首飞刺到大柱上、秦王大惊逃跑的一



宋山西王母、历史故事、车骑画像石

个惊险瞬间。在刻画的技法上多采用剔地凸像的“薄肉雕”，以阴线表示面部和衣纹，人物形象多为正侧面角度，虽只见大略外形，但能生动表现人物的神

态。



武氏祠水陆攻战画像石

沂南画像石在题材上以攻战、家居、丰收、宴乐及乐舞百戏为主，刻法较武氏祠里的画像石更成熟。

鲁风画像石在构图上气势磅礴，人物造型高度概括，使布局的装饰性、性格特征的夸张性和情景的戏剧性融为一体，并成为后世同类题材的经典表达范式。

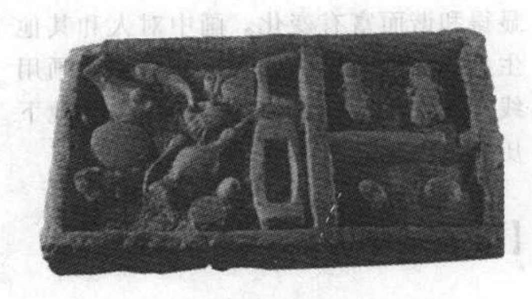
南阳画像石

河南南阳是汉画像石艺术最发达的地区之一。

南阳西汉画像石以赵寨砖瓦厂的画像石墓为代表，东汉时期则以扬官寺、唐河针织厂发现的两座画像石墓及东郊李相公庄许阿瞿墓为代表。其刻画的方法除阴刻线和平底线浮雕之外，最有特色的是斜横纹衬底浅浮雕。镌刻方法是剔地并施以横斜衬纹，使主体凸出，再用简练的阴线条刻画出形象的细节部分。造型简洁，神态生动，构思大胆奇巧，刀法粗犷泼辣。画像的内容除了历史故事外，多取材于生活场面，如车骑出行、狩猎、宴饮、舞乐、杂技等，另外还有神话传说中的人物、动物以及天文星象，充分反映了艺匠们的文化心理和技艺。

四川画像砖

在四川的成都、广汉、德阳、重庆等地，发现了许多东汉后期的画像砖。



石刻水田

四川的画像砖在表现技法上灵活多变，有用线刻画的作品，也有浅浮雕结合凸线阳纹表现的作品。特别是画面的空间处理、人物及车马动态表现更是生动洗



邓县仙女升天画像砖

练，令人叹为观止。代表作品有《弋射收割图》、《播种图》、《采莲图》、《采盐图》、《骈车图》、《宴饮图》等，作品大多反映现实生活，从农桑狩猎到渔田盐井，从车马居室至宴饮博弈，从歌舞杂技到山林田泽，涉及社会生产生活的各个方面。



西王母图画像砖


播种图画像砖

【汉代墓室壁画】

在中国绘画史上，汉代以前的墓室壁画迄今还未发现，自汉以来，厚葬之风大盛，墓室内亦出现大量的壁画。重要的遗迹有洛阳西汉卜千秋墓、八里台西汉墓、营城子汉墓，山西平陆枣园村、河北望都、内蒙古和林格尔等等汉墓壁画。

洛阳卜千秋墓建造年代约为公元前80～前49年。壁画绘于墓室顶部，以长


宴饮图壁画

卷形式展开，描绘一夫妇在仙翁、仙女的迎接和神异怪兽的陪同下升入天界的


墓室壁画升仙图

情景。该画用线精练、灵活、流畅，有轻重、疾徐、起伏之分。总的风格是雄健奔放，体现了汉代绘画艺术的特点。

内蒙古和林格尔东汉墓壁画共有50多组，内容主要描绘墓主人的生平事迹，从“举孝廉”到“使持节乌桓校尉”的仕途经历，以夸耀其富贵和显赫。在家居宴乐图中还画出宴饮、乐舞、杂技等场面。

【“曹衣出水”】

在魏晋画坛上，有两位艺术家以其创造性的艺术开启了一代新风，他们是曹不兴和卫协。

曹不兴是东吴黄武年间（222～228年）以佛画知名的画家，他的绘画技巧纯熟，富有创造力和想像力。据说他能在长数十尺的绢上绘一佛像，心敏手捷，须臾即成，而头脑四肢比例准确。曹不兴所画佛像被称为“曹家样”，其特点在于所画的衣纹像贴在身上一样，故有“曹衣出水”之说。这个特点明显受印度绘画技法的影响，他用线缜密、细柔，不同于汉代其他画家的用笔技法。这种风格开始于曹氏，被卫协发扬光大。

卫协活动年代约在三国末至西晋，他是曹不兴的门徒，他的作品有《北冈图》、《伍子胥图》、《醉客图》、《神仙图》、《列女图》、《楞严七佛图》等等。他绘画的主要特点是“精思与巧密”，这是顾恺之的评价，一是指绘画刻画细

致，二是指其笔法用线细如蛛网，笔力精巧。他的绘画已在汉画风格的基础上有了新的突破，建立了南朝至唐初的人物画的风格样式。葛洪在《抱朴子》中将他与他的弟子张墨并称为“画圣”。这肯定了卫协作为绘画的开拓者在中国历史上的地位。

【顾恺之】

魏晋时期，老庄思想成为当时的士大夫思想的主流，具体表现为“任性放达，风神萧朗，不扬于礼法，不拘泥于形迹，追求超然绝俗、简约玄澹的魏晋风度”。它不同于秦汉时的君子风度和品性道德，是一种艺术审美的人生观。当时的“玄学”对艺术产生了重大影响，即单纯以审美情趣来进行艺术实践，确立艺术评价准则。这在中国绘画史上是一个特殊的时代，它使绘画走向了自身发展的轨道，而区别于绘画的礼乐功用，追求美的原则。这一转变，首先表现在魏晋时的人物画上，其中最杰出的代表就是提出“传神写照”美学思想的顾恺之。



列女图卷局部

顾恺之（约 346～407 年），字长康，小字虎头，无锡人，出身世族家庭，曾任司马参军、散骑常侍。当时人称他画绝、才绝、痴绝，充分肯定了他的绘画、文字方面的才华和他任性放达、超越世俗的虚静态度。

顾恺之曾画过释道人物、山水及同时代人物肖像。现在流传下来的是他根据文学作品而创作的《洛神赋图》、《女史箴图》、《列女图》等作品的摹本。顾恺之是卫协的学生，他继承发展了卫协



洛神赋图卷局部

的艺术风格，把线描的表现力提到一个新的高度。他用线遒劲连绵如“春蚕吐丝”，似“春云浮空、流水行地”，体现出当时艺术追求的秀雅与高贵之美。顾恺之还提出了人物画的最高要求——传神写照，并加以实践。他说：“手挥五弦易，目送归鸿难。”“神”是指人的风神、个性、情调等，顾恺之的艺术主张和艺术实践给中国的传统绘画树立了新的范式。



女史箴图卷局部

到了六朝时期，绘画逐渐形成自己的审美领域。由于绘画的需要以及文艺思想的活跃，美术评论开始出现。士族知识分子也投身于绘画领域，他们对于创作经验的总结、艺术规律的探讨、绘画发展的研究起了主导作用。其中南齐谢赫的《古画品录》中提出了品画艺术的标准——六法论，即气韵，生动是也；骨法，用笔是也；应物，象形是也；随



女史箴图卷

类，赋彩是也；经营，位置是也；传移，模写是也。前两法理论性较强，内涵丰富，历来解释不一，后四法是关于绘画的学习、认识、表现手法的阐述，得到后世画家的肯定。

【南北朝山水画】

南北朝时期山水画兴起，出现了一批山水画家和有关山水画的评论。这时的山水画目前已经失传，据史料记载有戴逵的《剡山图》、《吴中溪山邑居图》，戴勃的《九洲居山图》，宗炳的《秋山图》，谢赫的《大山图》等等。



墓室山水图

山水画的兴起有诸多原因，玄学的兴起是山水画形成的基本原因。玄学思想也是山水画所追求的艺术境界，即山水画真正的审美价值所在。玄学使人们回到自然。在士大夫们看来，山水的美不在于山水本身，而在于它体现了“道”。宗炳的《画山水序》中这样写道：“圣人含道应物，贤者澄怀味像，至于山水，使有而趣灵。”他认为圣人理解或“映照”万物，而贤者澄清胸怀以道为法则去看待万物，至于山水是以其外形体现道，山水与道是相合的。




山水画像

中国的山水画家以老庄哲学为基础来认知自然。艺术家们的简淡、玄远以及深厚丰实的美感、艺术观决定了1500多年来中国山水画的基本趋向和主要气质，使中国绘画在世界上成为一个独立的体系。

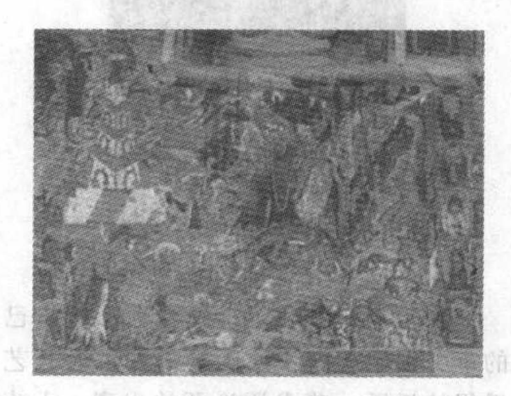
魏晋在变乱中求生存，产生出新的思想和观念，而这时，传入中国的佛教在东晋十六国时期开始普及到社会各个阶层，佛教艺术也随之兴起。佛教艺术主要体现在建筑、雕塑、壁画上，一般的石窟和寺庙中都绘有壁画。佛寺壁画因建筑的破坏已荡然无存，但北朝的石窟壁画仍然保存至今，主要有新疆的克孜尔千佛洞壁画、库木吐喇千佛洞壁画和被誉为东方艺术宝库的敦煌莫高窟壁画。

莫高窟壁画大体分为佛像画、民族传统神话题材画和佛教故事画，早期故事画的题材主要是佛教故事、因缘因果



尸毗王本生图

故事和佛本生故事。这些来自民间的佛本生故事，通过画师的妙笔，构成了莫高窟壁画中最富有人间气息的动人作品。



须大拏太子本生图

壁画中有《鹿王本生图》、《须大拏太子本生图》、《尸毗王本生图》。

《尸毗王本生图》绘制于北魏前期，重点表现了故事发展高潮中有代表性的场面。画面描绘了尸毗王为从鹰嘴下救



鹿王本生图

出一只鸽子，以及他宁愿用自己的肉来喂鹰的情节。尸毗王端坐着，双目下垂，安详镇定地被人割着左腿上的肉。周围配有各种表情的弟子眷属，天上有飞天散花，以衬托庄严的气氛。

【魏晋墓室壁画】

战乱年代，当时的绘画遗迹遭到洗劫，流传的画作不多。20 世纪 70 年代初在嘉峪关和酒泉之间的戈壁滩上，发掘出魏晋之际的墓室壁画 600 余幅，描绘了农桑、畜牧、狩猎、林园、屯垦、营垒、庖厨、宴饮、奏乐等景象，多方面、生动真实地反映了魏晋时期的社会生活。壁画是每砖各成单位的小幅构图，不同于汉画的分层排列的布局方法，画工们基于劳动实践经验，很准确生动地勾勒出一幅幅活泼感人的画面，色彩热烈明快，线条单纯和谐。

现存的文献资料所记载的魏晋壁画中，宣扬儒家思想的三皇五帝、忠孝节义之类的题材仍占据重要地位。左思在其《魏都赋》中对曹魏宫廷中的温室壁画这样写道："丹青炳焕，特有温室，仪形宇宙，历象圣贤，图以百瑞，綷以藻泳，茫茫终古，此焉则镜。"

【六朝漆画】

20 世纪 80 年代中期，安徽马鞍山市发现了三国时孙吴大司马右军师朱然的墓，从该墓中出土了大量漆器。漆器上的彩绘内容丰富，题材广泛，有描绘宫廷生活的，有表示祥瑞的，还有诸如杂技、宴会场面，以及山水、云树等景物。漆画在构图上以平稳手法求变化，





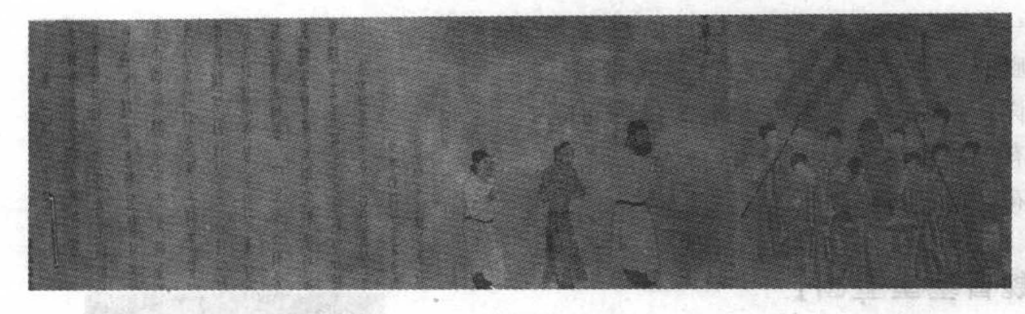
漆绘生活图

色彩多用朱红、红、黑、金、浅灰、深灰、赭等，给人一种色泽华丽而又庄重的感觉。

【阎立本】

阎立本（600～673 年），临潼（今陕西临潼县）人，出身于贵族家庭，其父兄皆善画并任职于朝廷。阎立本一直追随唐太宗李世民，他的绘画适应了唐初巩固政权的需要，先后画过开国立业的功臣的肖像，如《凌烟阁功臣图》、《秦府十八学士图》、《昭陵列像图》。传世作品有《步辇图》、《职贡图》、《十三帝王图》等。

《步辇图》描绘的是唐太宗接见前来迎接文成公主的吐蕃王朝的使者的情形，《职贡图》描绘了外国的进贡队伍，是"中国即安、四夷自服"的形象说


步辇图

明。《十三帝王图》描绘的是两汉至隋代的十三位帝王的形象。阎立本的人物画一般不画任何背景，只通过对侍从和少量器物的描绘来交待情境与衬托人物。他特别看重对人物的服饰、举止、面部神情的刻画，通过这些来表现人物的不同气质、个性和外貌特征。

阎立本的画风继承并发展了顾恺之等的“以线描画”、“以形写神”的风格。


十三帝王国（局部）

【尉迟乙僧】

尉迟乙僧是西域于阗国国王的亲族，他在长安从事绘画创作。他的画继承了西域画风，当时人说他“凡画功德人物、花鸟，皆是外国之物象，非中华之威仪”。他在绘画技法上用线“曲铁盘丝”，用色“堆起绢素”，具有“身若出壁”的艺术效果。其作品“气正迹高”。他的独特艺术风格使他在长安画坛与阎立本齐名。

【吴道子】

盛唐时期，中国的绘画进入一个更高的艺术境界。在绘画门类中，宗教画占主要地位，宗教壁画比比皆是。寺观壁画是体现当时绘画水平的重要方面，这时期最杰出的画家是吴道子。

吴道子（约 689 ~ 758 年），阳翟（今河南禹县）人，出身贫寒。早年浪迹洛阳，因绘制壁画而出名，得唐玄宗赏识。他画了一些反映玄宗宫廷生活的作品和数百幅寺观壁画。吴道子一生作品众多，所画人物、佛像、鬼神、禽兽、山水、台殿、草木皆冠绝于世。现在流传下来的他的作品仅有《鬼伯》、《搜山图》、《送子天王图》。



吴道子画派佛像图

吴道子改变了印度佛画的面貌，创造出了一种连绵不断、能粗能细、运转自如的“兰叶描”。吴道子用这种笔法画佛像背上的圆光，一挥而就；以这种方式画人物的衣带，疏密有致，飘飘若举，人称“吴带当风”。吴道子的这种绘画技法的出现，标志着中国佛画的诞生，也是中国人物画的一个里程碑。

【张萱】

张萱，京兆人。他生长在繁华的长安，目睹了贵族豪门的生活，其作品“于贵公子与闺房之秀最工”。《虢国夫人游春图》（宋徽宗的摹本）描绘的是杨贵妃的二姐与一群侍女乘马结队郊游的场面。画面构图合理，宾主安排有序，既有节奏又富于变化，人物神态从容，马匹行步舒缓，显示了杨氏姐妹的浪漫情调和显赫声势。《捣练图》表现的是妇女们制作丝绢的劳动场面。全图12个人物共分3组，开端是捣丝，中间是理丝、缝合，最后是把绢拉直、熨平。画中人物的动作自然和谐，细节精微生动，富有生活情趣。



虢国夫人游春图（局部）

【周昉】

周昉，长安人，擅长画贵族人物肖像画及宗教壁画，亦以仕女画出名。在仕女画上继承和发展了张萱的艺术风格。所画仕女“衣纹劲简，色彩柔丽”，以丰腴为美，意态闲适。周昉现存的作品有《簪花仕女图》、《纨扇仕女图》、《听琴图》等。

【李思训】

李思训及其儿子李昭道继承了魏晋以来的山水画的技法，从而形成了中国山水画中的青绿山水画派。

李思训（651～716年），出生于宗室之家。他的画用笔严整，画面格局宏伟，确立了山水画“青绿金碧”一派的风格，《江帆楼阁图》是体现其风格特点的代表作。画面以俯瞰的视角描绘山林江景，设色以青绿为主，线条转折处用金粉突出，具有交相辉映的艺术效果。

李思训的青绿山水画对后世产生了很大影响，后人把他推为“北宗”或青绿山水画派之祖。

在唐代山水画中，“水墨山水画”的出现与勃兴把山水画艺术推向了一个新的高度，其中最有影响力的是王维的


仿王维《江山雪霁图》清

"泼墨山水"。

【王维】

王维（701～761年），字摩诘。他诗、书、画、音乐样样精通，但最擅长的是诗画。他的画作中的水墨山水对后世的影响最大。

以王维之名传世的作品有《雪溪图》、《江山雪霁图》、《辋川图》，均为后人摹本。从其作品来看，他已运用了"皴法"和凹凸晕染法，用笔干湿浓淡，各有其妙处，别有一种萧疏淡远的"禅境"情趣。王维在中国山水画史上被尊崇为"南宗"之祖。

【敦煌壁画】

唐代的壁画十分发达，而且大多出自名家手笔。但大量的宫殿、寺观壁画随着建筑的损毁而消失，保存下来的主要是石窟和墓室中的壁画遗迹，其中最具代表性的当属莫高窟的唐代壁画了。

在莫高窟的壁画中，历代都有画作，其中唐代的壁画几乎占了一半，而且保存完好。

其中的《西方净土变》壁画表现了喜乐升平的极乐世界：中坐如来，上有


佛说法图

天女散花，彩云缭绕，下有乐伎演奏，轻歌曼舞，琼楼玉宇，亭台水榭。一幅花团锦簇、绚烂华丽的景象。如此成功的作品，充分显示了民间画工的艺术技巧和想像力。画面紧凑完整，线条流利圆润，色调明净富丽，另外还有《药师净土变》和《弥勒净土变》，在构图和形式上与《西方净土变》大体相仿，也是唐代壁画的艺术水平和时代风格的体现。

《维摩经变》在莫高窟壁画中多有出现。维摩经变通常描绘的是卧病在床的维摩与探病的文殊菩萨论辩的场面。

在大型经变图的周围，常常配有连续性的故事画，真实地反映了当时不同



高逸图

阶层的生活场景。

【孙位】

孙位生活在9世纪后半期，是唐僖宗时的宫廷画家，后随僖宗逃往四川。其画风对当时画坛影响很大。汤垕在《画鉴》上这样记载：“蜀中山水、人物，皆以孙位为师。”现在流传下来的《高逸图》是他的代表作。画卷画了四个“不事王侯，高尚其事”的隐士。该图用笔较细，流畅自如。《高逸图》体现了晚唐人物画的水平。



宋徽宗像

【宋画院】

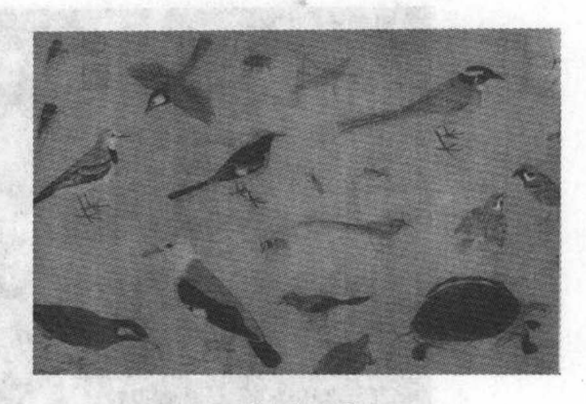
在中国历史上，殷商时宫廷就设有专门机构统领美术人才，唐、五代以来，机构逐渐分工明确，开始出现画院。西蜀前、后主很重视绘画，画院制度更为完善。宋代的高道兴、黄筌、黄居寀等都是画院有名的画家。两宋时，画院制度最为完备。

赵佶时又设立了画学专业，成立了中国历史上的第一个皇家画院。画学的



芙蓉锦鸡图

学科，专业课有道释、人物、山水、鸟兽、花竹、屋术六门，公共课有《说文》、《尔雅》等。画院的取士标准是“以不仿前人、而物之情态形色俱若自然、笔韵高洁为工”。



写生珍禽图

【黄氏花鸟】

黄筌是宋代花鸟画的代表画家，他在南唐和西蜀时已是一代名家，其绘画的题材、手法都反映了宫廷贵族的要求，作品以富丽工巧见称。北宋统一后，黄筌入宋画院，其画风成为画院派花鸟画的典范。

由于黄派花鸟画符合帝王、贵族的审美要求，一时成为院体标准画风，且“较艺者视黄氏体制为优劣去取”。黄筌之子黄居寀，最受皇家宠幸。他的画继承家学并有所发展，画风艳丽工致，作花卉翎毛，妙在得其天真之处。《山鹧



山鹧棘雀图

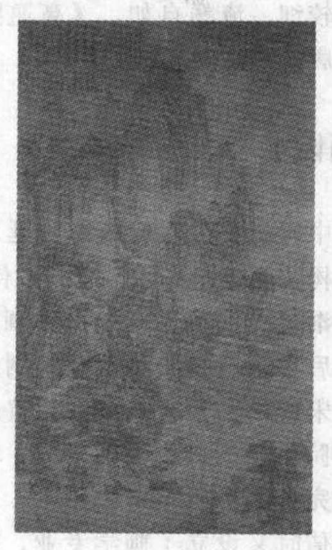
棘雀图》是他仅存的一幅真迹。此画表现的禽鸟、小滨，都是先作勾勒，然后着色，线条清细秀劲，功力很深。

【荆浩】

五代两宋时期，是山水画家辈出的时代。这些山水画家继承并发展了南北朝、隋、唐山水画家的优秀传统，把山水画艺术推向了前所未有的高峰，成为元、明、清山水画家努力学习的楷模。

五代山水画坛出现了荆浩、关仝、董源、巨然几位大画家，他们创立了南北山水画的风格。

荆浩表现太行山景色，关仝描绘关、陕一带风光，董源、巨然画江南山水，

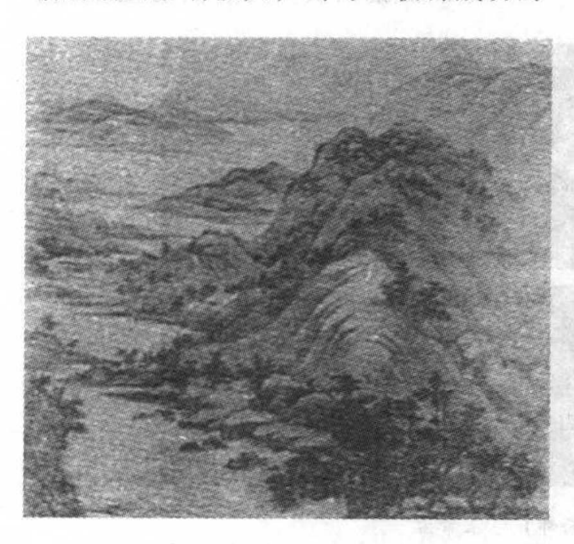


匡庐图

他们都创造了自己独特崭新的表现手法，成为中国传统山水画的优秀范例。

荆浩，字浩然，沁水人。《匡庐图》是荆浩名作。图中描绘了庐山及附近一带的景色，重峦叠嶂，山路蜿蜒，巨峰凌空，飞瀑如练，林木依山川地势而参差多样。用细碎多变的皴笔表现了山石的形状，抒发了画家对巍峨耸立的庐山的崇敬仰慕之情。

荆浩还基于个人创作心得，写出了一篇探讨绘画技法的山水画论——《笔法记》，使中国水墨山水画形成了完整的体系。文中提出画法“六要”：气、韵、思、景、笔、墨。只有“六要”具备才能画出山水的“神”，达到山水画的最高境界——真。他还提出了神、奇、妙、巧作为山水画品评的四个标准。荆浩的绘画影响极大，当时已获得成功的

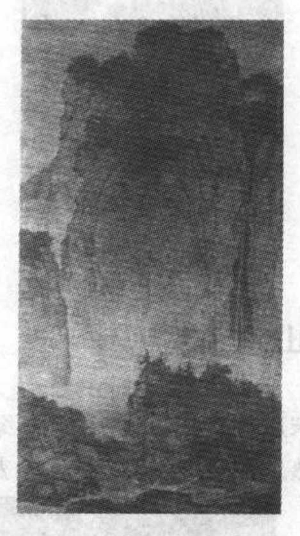


龙宿郊民图

关仝还师法于他，北宋的李成、范宽都与荆浩有师承关系。元代的倪瓒、黄公望，明代的唐寅，也都一致尊他为山水画的宗师。

【山水三家】

宋初山水画以李成、关仝、范宽三家为主要代表。三家都师从荆浩，关仝的峭拔、李成的旷远和范宽的雄杰代表了宋初山水画的三种风格。



晴峦萧寺图

李成（919～967年），唐宗室的后代。他的艺术个性主要表现在对烟林平远景色的描绘方面，“扫千里于咫尺，写万顷于指下”。他的代表作有《晴峦萧寺图》和《读碑窠石图》。《晴峦萧寺图》分为远中近式构图，以主峰为中心，左右两侧山石布列均衡，左下角的骑驴人把观者的视线引入画面中心。山岩上的寒林增加了秋尽冬临的萧疏气氛。

范宽（约950～1027年）名中正，华原人。他的艺术创作受道家美学思想影响极大，他长期居住在终南山，常流连于山川崖谷，领略山川之趣。他把自己对山川的感情凝聚在画笔上，为“山川传神”。他的《溪山行旅图》是古代山水画的优秀典范。



溪山行旅图

【青绿山水画】

北宋后期，山水画中的青绿山水画进入成熟发展时期，主要的代表作品是王希孟的《千里江山图》和赵伯驹的《江山秋色图》。

《千里江山图》全长12米，为全景青绿山水，气魄宏大，构图严谨，充分体现出中国画的散点透视的优点，锦绣山河尽在眼底，给欣赏者以良好的视觉效果，使人心旷神怡。这幅画在表现形式上运用了青绿山水的传统勾勒法，各类山、石、水、草木的设色统一中有变化。如天空上半部涂青色，越往下越浅，不但使山的轮廓分明，而且有落日余晖之感，色彩的运用非常成功。

《江山秋色图》则笔法秀劲工致，布局巧夺天工，其风格既有青绿山水的富丽，又有文人画的“雅逸”；显示出了由“大青绿”向“小青绿”过渡的趋势。

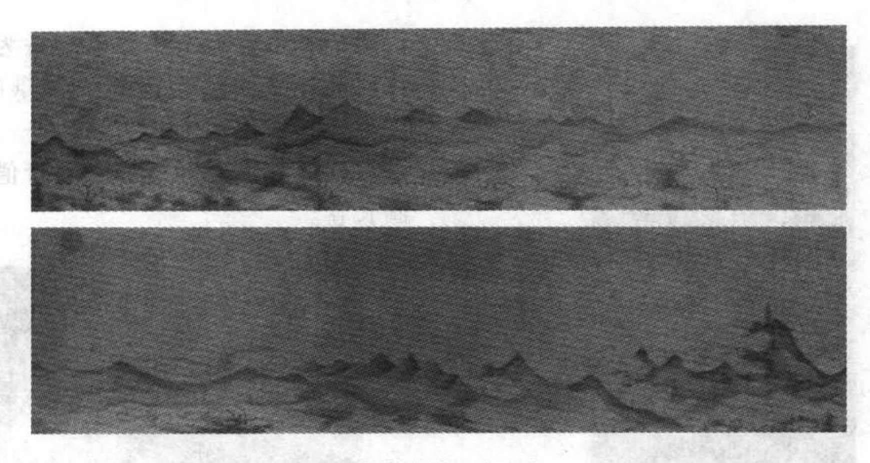
【米氏山水】

由于受北宋中期的“文人墨戏”之风的影响，至北宋末期又有一个新的山水画派出现了，即所谓的“米氏山水”。

米芾祖籍山西太原，后移居江南，长江沿岸的云山烟树的景象启发了他，于是在董源的画法基础上，形成了他含蓄、空濛的神韵。他作画时不拘形色勾皴，多以烟云掩映树石，只求意似。米芾之子米友仁继承父法，有少量作品传世，《云山墨戏图》、《潇湘白云图集》



千里江山图（局部） 王希孟

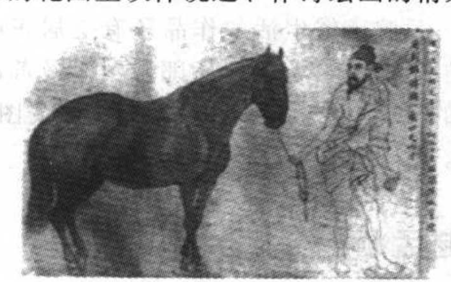


云山墨戏图　米友仁

是他的传世佳作。

【李公麟】

从画风上说，李公麟是文人士大夫画家。李公麟，安徽舒城人，他活跃的时代正是文人学士交往频繁、士大夫墨戏之风盛行的熙宁、元丰年间（公元1068—1085年）。他对绘画最大的贡献是在人物故事画中体现文人意趣，在绘画形式上他大力探索“白描”这种艺术形式，他的“铁线描”由敛而放，由生而熟，含蓄而刚劲，被誉为“天下绝艺”。他的传世作品有《维摩诘图》、《五马图》、《临韦偃放牧图》、《西园雅集图》等，其中《西园雅集图》描绘了苏轼、米芾、黄庭坚等文人在驸马王诜家的花园里谈禅说道、作诗绘画的情景。



五马图（局部）　李公麟

这幅画的构图和表现人物的方法成为后来一些文人士大夫肖像画通行的格式。

【“减笔水墨”】

宋代与白描艺术相映生辉的是“减

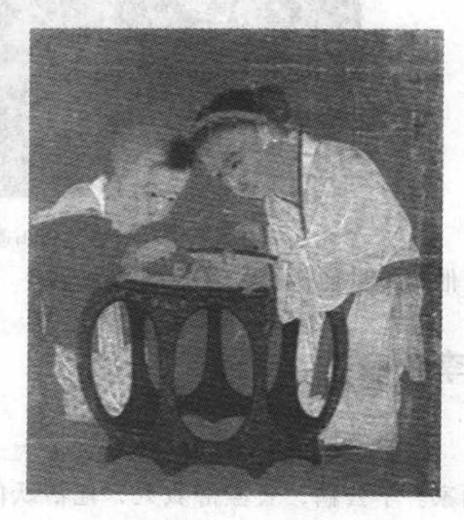


泼墨仙人图　梁楷

笔水墨”，代表人物是梁楷、法常等。在宋初石恪的基础上，梁楷发展了水墨减笔画，《太白行吟图》是他的代表作品。此外，他还运用了一种泼墨大写意画法，丰富了中国传统人物画的表现手法。主要作品有《泼墨仙人图》、《六祖斫竹图》等。

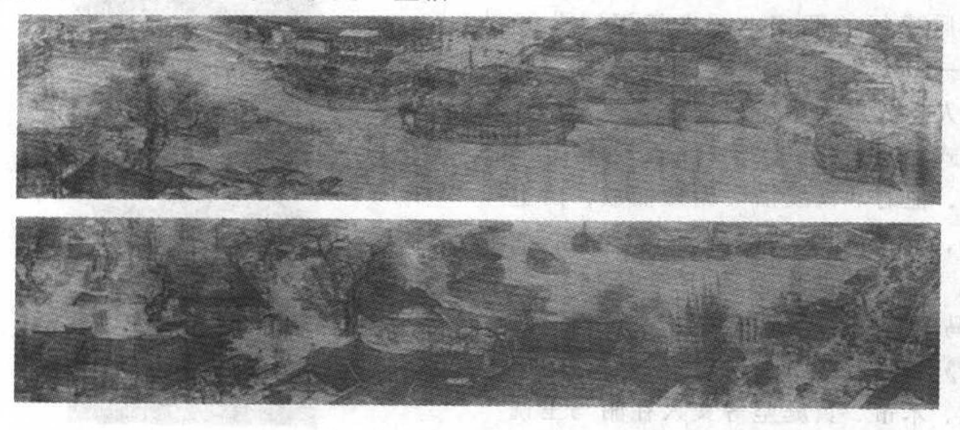

六祖斫竹图 梁楷

清明节时北宋都城汴梁以虹桥为中心的汴河两岸各阶层人物活动情景的描绘，反映了这一时期社会生活的一个场景，是一幅具有历史价值和艺术价值的风俗画长卷。


秋庭婴戏图 苏汉臣

【《清明上河图》】

宋代，随着城市经济的发展，市民阶层的扩大，以城乡“市井小民”生活为题材的风俗画开始大量出现。当时，王居正、李嵩、苏汉臣等都是风俗画的高手，而张择端的《清明上河图》则显示出了风俗画的新成就。

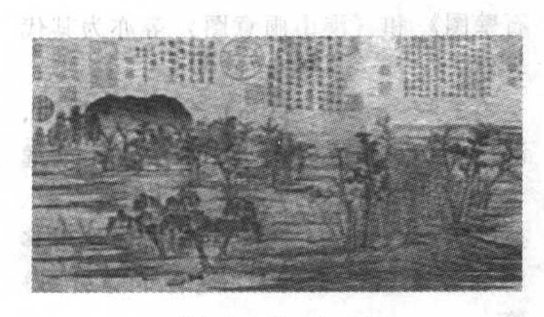

清明上河图（局部） 张择端

张择端，字正道，是北宋末期优秀的人物、风俗画家。他在画院任职，《清明上河图》是他的不朽名作。全图长525厘米，宽25.5厘米，作者通过对

反映市俗生活的作品还有王居正的《纺织图》、李嵩的《货郎担图》及苏汉臣的《百子嬉春图》、《秋庭婴戏图》等。

【赵孟頫】

赵孟頫是中国绘画史上承前启后的



鹊华秋色图　赵孟頫

大师。

赵孟頫（1254—1322年），字子昂。他在元代画家中地位最高，名声显赫，同时是元代画风的重要创立者。他的"复古"主张追求古意，效法唐人，开创了新一代的不同于宋的新画风。他还强调以书入画，"书画等同"。



秋郊饮马图　赵孟頫

赵孟頫是自己艺术主张的积极实践者，他在人物、山水、鞍马、竹石方面无所不能，他59岁时作的《秋郊饮马图》是他人物鞍马画的代表作。《鹊华秋色图》是他山水画的代表作。此画纸本设色，取材于山东济南郊外的鹊山、华不注山的自然景象，用平远法构图。笔法潇洒清逸，设色明丽浓郁，使他以"有唐人之致去其纤，有北宋之雄去其犷"的"中和"风貌屹立于元初山水画坛。赵孟頫的山水作品还有《重江迭幢图》、《双松平远图》等。

与赵孟頫齐名的元初画坛"复古"思潮中的活跃人物还有钱选、高克恭等人。

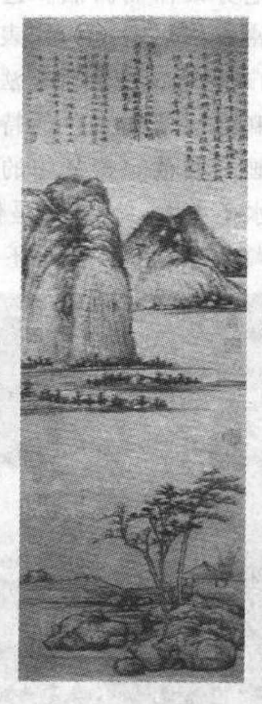
【元四家】

黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇是元代



太白山图（局部）　王蒙

最有代表性的文人画家。自赵孟頫开创一代文人新风后，至"元四家"时画风已走向成熟。



江岸望山图　倪瓒

黄公望（1269~1354年），字子久，又号大痴道人，江苏常熟人，他是元代最负盛名的山水画家。他的山水画有两种风格，代表他的第一类风格的画，点


九峰雪霁图　黄公望

线兼并，笔势雄伟而潇洒。这类风格的作品以《富春山居图》为代表。此画画了24年尚未完成，在表现技法上体现了中国画披麻皴线条和墨色的特点，后被誉为山水画的典范。黄公望的第二类风格表现在水墨方面，代表作是他81岁时作的《九峰雪霁图》。另外还有《天池石壁图》和《溪山雨意图》等亦为其代表作。


双松图　吴镇

王蒙（1298～1385年），字叔明，浙江吴兴人。他的山水画多表现高人逸士的隐逸生活，用笔融牛毛皴、解索皴、披麻皴为一体，主要作品有《葛稚川移居图》、《夏山高隐》、《青卞隐居图》等。

倪瓒（1301～1374年），字元稹，无锡人。他的山水画面单纯明净，皴法洗练灵动，个人风格十分鲜明，传世作品有《松林亭子》、《虞山林壑图》等。

吴镇（1280～1354年），字仲圭，嘉兴魏塘人。吴镇画学董源、巨然，兼融泼墨之法，挥洒自如，墨色浑厚，世人有“黄、王、倪三家皆重笔，吴则重墨”之说。传世作品有《双松平远图》、《渔父图》、《双松图》等。

元四家的画风各异，黄画空灵潇洒，王画苍茫浑厚，倪画简淡荒疏，吴画沉郁湿润，四家各具特色，在元代画坛上相映生辉。

【永乐宫壁画】

永乐宫壁画是迄今发现的最优秀的古代壁画之一，保存也较完好。原址在山西永济县永乐镇相传为吕洞宾故宅的地方，1959年因风陵渡水利工程而迁至芮城县龙泉村。现共存龙虎殿、三清殿、纯阳殿、重阳殿四个殿。

三清殿是永乐宫的主殿，周围的墙壁上绘有《朝元图》。全图以8个主像为中心，共画286人，每个人物高达3米以上，布局宏伟严密，具有非凡气魄。线描用笔粗壮有力、朴拙流畅，明显地继承了吴道子、武宗元的宗教画传统。


朝元图

色彩鲜明谐调，主体部位有时采用沥粉描金的手法，加强了画面的装饰效果。

纯阳殿四壁所绘为《纯阳帝君仙游显化图》，共有52幅，是吕洞宾的传记故事画。艺术手法基本上是宋代风格。绘在殿后影壁上的大幅壁画《汉钟离度吕洞宾》是全殿中最突出的一幅。画面人物的表情刻画和环境气氛的渲染极为出色。

在这些壁画中还有画工们的落款姓名，这些画工为继承壁画艺术的优秀传统做出了贡献。


永乐宫壁画（局部）

【宫廷画】

明初恢复了宫廷画院，从宣德到成化、弘治的一段时期内宫廷画得到了发展。但是在当时严格的思想控制下，文化艺术的发展受到极大阻碍。当时著名的宫廷画家有边景昭、戴进、商喜、林良、吕纪、吴伟等。

戴进（1388～1462年），字文进。宣德年间被荐入宫，后因别人的谗言而


戏猿图　朱瞻基



临流读书图　吴伟



秋风纨扇图　唐寅

被免职赶出画院，流落民间。他在钱塘一带声望很高。戴进的绘画技艺比较全面，他继承古人传统，又自创新意，风格以挺健苍劲为主，传世作品有《风雨同舟图》。受戴进的影响并继之而起的是浙派盟主吴伟，他的传世作品有《溪山鱼艇图》、《松风高士图》等。

【唐寅】

到明中期，吴门画派在画坛上崛起并逐步取代了浙派在画坛上的霸主地位。因这一派的画家都是苏州人，苏州别名“吴门”，故称“吴门画派”。吴门画派属文人画体系，沈周、文徵明是吴门画派开派大家，而唐寅、仇英是吴派支系。“吴门四家”又称“明四家”。

唐寅（1470～1523 年）字伯虎，吴县人。唐寅的绘画创作以山水画为主，作品有《山路松声图》、《荷净纳凉图》等，唐寅的仕女画多取材于高人韵事、神仙故事以及官伎、歌伎等，作品有《东方朔偷桃图》、《孟蜀官妓图》、《秋风纨扇图》、《李端端图》等。在作品内容上多流露出作者对出身卑贱的风尘女子的同情和对名教礼法的反叛。他笔下的女子多是两手纤细、弱不禁风的美人，这也反映了他的美学趣味和当时的审美时尚。



湖石鱼鸟图　朱耷

【八大山人】

八大山人本名朱耷（1626～1705 年），江西南昌人，为明宗室后裔，明亡后出家向道。他精神抑郁，神态癫狂。他的个人生活经历决定了他绘画创作的基本方向。八大山人山水画数量不多，但极富个性，现存的《荷花水鸟图》、《牡丹孔雀图》、《安晚帖》等是他的代表作

品。

【石涛】


细雨虬松图　石涛

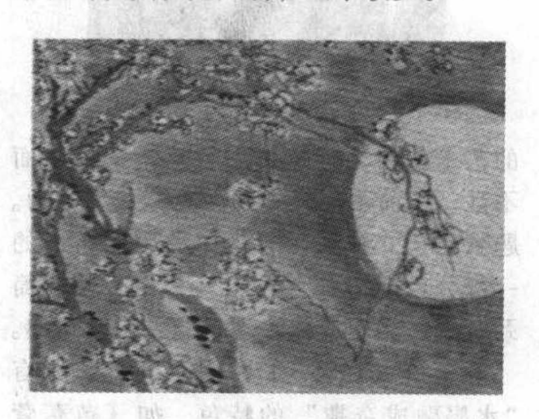
石涛（1642～1707年），广西梧州人，明宗室后代，后出家为僧。石涛的山水画笔墨构图多变，元气淋漓，代表了清代山水画的最高成就。他师法自然，以“搜尽奇峰打草稿”的精神，创造出前无古人的皴法。至今尚存的有《黄山图》、《听泉图》、《细雨虬松图》、《淮扬看山图》等。

自石涛以后，山水画在“扬州八怪”那里达到了新的境界。


临风长啸图　石涛

【扬州八怪】

扬州八怪是清代雍正至乾隆年间扬州画派的代表人物，他们是金农、郑燮、黄慎、李鱓、罗聘、李方膺、汪士慎、高凤翰。因为他们大胆突破了“正统”派摹古、追求笔墨形式的桎梏，在继承传统的基础上有所创新，所以人们称之为“扬州八怪”。他们的绘画主要是写意花鸟，其次是人物，山水较少。


梅花图（局部）　金农

“扬州八怪”大都是失意的官吏和隐居的文人。在艺术上主张师造化、重创作。他们都有追求书画同源的艺术情趣。在他们中间，郑燮是一个特别出色的人物。

郑燮（1693～1765年），号板桥道人，江苏兴化人。曾任12年七品知县，后辞官卖画为生。郑板桥一生坎坷，这形成他孤高倔强、不落时俗的性格，并在他的文、诗、画中流露出来。郑燮在艺术上主张革新，师法自然。他善画兰、竹、石。他画竹石几十年，作画时有“我有胸中十万竿，一时飞作淋漓墨”的气势。

郑板桥善于将诗、书、画融为完整



竹石兰花图　郑燮

的艺术整体，画兰竹用行草笔法，多而不乱，少而不疏，秀劲潇爽，生气勃勃。题款也特立独行，成为作品构图布局的一部分。现存《兰竹图》多幅，笔墨简劲疏朗，构图变化多端，题款更多奇趣。

李鱓（1686～1762年）的绘画则有“水墨融成奇趣”的特色，如《芭蕉萱石图》、《芍药图》等。其他的几位画家也都自创一门，给清代画坛带来了清新和生气勃勃的画风。他们在中国绘画史上占有极重要的地位，对后世影响很大，如清末的赵之谦、任伯年、吴昌硕、齐白石等人都在扬州画派的影响下创立了自己的风格。

【清代绘画】

清代绘画承接元、明以来的趋势发展，士大夫文人画日益占据画坛主流。清朝历代皇帝大多爱好绘画艺术，也促使绘画艺术繁荣进步。清代的画家和作品各类众多，朝廷、文人、民间风格不同，山水、花鸟、人物都有卓绩，发展



答菊图　王时敏

阶段大致可分为前、中、后期。整个清代，由明末清初崇尚的“逸”到清末民初流行的“俗”，贯穿着中华民族的人文精神和不断变革的时代要求，其中吸收异质文化因素并持续创新绘画风格成为鲜明的特点，同时文人画孤高自赏的趣味也逐渐注意与大众的审美需求相结合，随着经济、政治的发展绘画也出现了崭新的面貌。

清初以“四王”为代表的“正统派”最有影响，“四王”指王时敏（1592～1680年）、王鉴（1598～1677年）、王翚（1632～1717年）、王原祁（1642～1715年）。他们在艺术上多信奉董其昌的主张，致力于摹古或在摹古中求变化，特别崇拜元四家。笔墨上追求平淡清闲的情调，注意灵活地运用前人的笔墨技法并取得了一定的经验，在发展干笔渴墨层层积染的技法方面丰富了

文人山水的表现力。但因“四王”注重摹古，缺乏真切的生活感受，只是将古人丘壑搬前挪后，来达到元人标尚的理想境界，体现“士气”与“书卷气”，较少观察自然以表现鲜活的情感，因而桎梏了艺术的创造性。

王时敏是明代相国王锡爵之孙，崇祯时官至太常寺卿，入清后隐居不仕。他少时与董其昌、陈继儒往来密切，为吴伟业所称“画中九友”之一。他精研宋元名迹，摹古不遗余力，曾将古人名作缩绘为24幅，装成一册随身携带，反复研察古代名家用笔运墨之道。所作《云壑烟滩图》用黄公望笔法杂以高克恭皴笔，兼施以醇厚的墨色，具有苍浑秀润的韵味。《长白山图》则用笔细致，墨色清淡，意境疏简，更多董其昌笔调。

王鉴是明代文坛领袖王世贞的曾孙，崇祯年间曾官廉州太守，虽属明朝遗民



仿宋元山水册　王鉴

但无意反清。他尊崇五代的董源、巨然，借鉴元代的黄公望、王蒙，功力较王时敏深厚。作品运笔沉着，用墨浓润，风格雄浑。《梦境图》构思奇特，笔墨精谨，繁密中见疏秀，山石高耸，水波细致，可见临摹、创新的特点。他还擅画青绿山水，色彩秾丽而清润，“虽妍而不甜”。《山水图》画崇山峻岭，岸坡花树，池塘湖泊，烟云朦胧。笔墨滋润，青绿设色，使人感受到画境的郁茂深邃。

王翚出生于文人世家，祖上五世都能绘画。他家学渊源，仿古勤奋，20多岁时所作便能乱真。后王鉴收他为弟子，又将他推荐给王时敏，二人都将自家收藏的古画供他临摹，又介绍他到各大收藏家中观摩名画。经过多年勤学苦练的绘画实践，王翚融会各家技法而形成自己的创作风格。他的作品融合于古而不拘于古，但体验生活不够影响了创新。他的画作甚多，风格多样，技法精到，意境清新，受到时人高度称赏，被誉为海内第一。60岁时被康熙皇帝召至北京，主笔绘制大型画卷《康熙南巡图》。图成后康熙皇帝十分满意，亲书“山水清晖”给予嘉奖。晚年由于求画者剧增，不免应酬、滥造，成就有所减退。他的代表作有《仿董源夏景山口待渡图》、《溪山红树图》、《秋林图》等，在《清晖画跋》中自言“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵”。王翚画风宗学者很多，自康熙以后形成了虞山派。

王原祁是王时敏之孙，康熙时中进士，官至户部侍郎。他潜心学画，精于笔墨，很受康熙皇帝赏识，召其供奉内廷。64岁时出任《佩文斋书画谱》总编，70岁时奉命主持绘制《康熙万寿盛



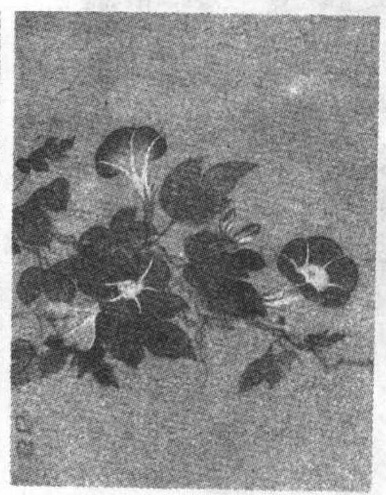
山中早春图 王原祁

典图》。王原祁深研宋元技法，笔墨功底深厚，尤追随黄公望，王时敏称之为形神俱得。他作画时晕染多遍，由淡而浓，层次丰富，关键处以焦墨点醒，显得浑然一体。所作浅绛设色画，能把笔墨与色彩溶而为一，做到色中有墨、墨中有色，使山水增添云气腾溢之感。传世作品有《仿高克恭云山图》、《仿黄子久山水图》、《清溪饶屋图》、《华山秋色图》等，其画"熟不甜，生不涩，淡而厚，实而清"，"中年秀润，晚年苍浑"。因其地位显赫，追随者很多，后形成娄东派。

"四王"都是江苏人，继承了文人画传统而又受到统治者赏识，故被称为"正统派"。"四王"之后又有"小四王"，还有"后四王"，他们把"四王"画风一直延续到乾隆后期。

与"四王"风格相近而成就显著的还有吴历（1632~1718年）、恽寿平（1633~1690年）、王武（1632~1690年）、蒋廷锡（1669~1732年）等画家，他们与"四王"同处清初而名扬天下。吴历是明代官僚家庭的后裔，对满清政权怀有激愤情绪。父亲早死，家境没落，他以卖画为生。31岁时，母亲和妻子相继去世，他对人生趋于消极。51岁时入天主教做修士，后来还升为神甫，此间





设色花卉册 恽寿平

作画较少。70岁以后画作又多起来，有人说他作画“好用洋法”。他一生布衣，对官场、名利都很淡漠，致力于山水画的探索。早年曾从王时敏、王鉴学画，认真临摹古代画家作品，达到很高水平。但他又能跳出古人窠臼，转向大自然学习，不断探求创新。他用笔谨严厚朴，精熟各种皴法，注意体现山石的质感。用墨善用重墨、积墨，画中常见层层皴染，焦墨点苔，墨彩焕发，使江山显得苍莽浑朴、坚厚润泽。代表作品有《湖天春色图》、《静深秋晓图》、《横山晴霭图》等，可见融众家之长而自出新意。

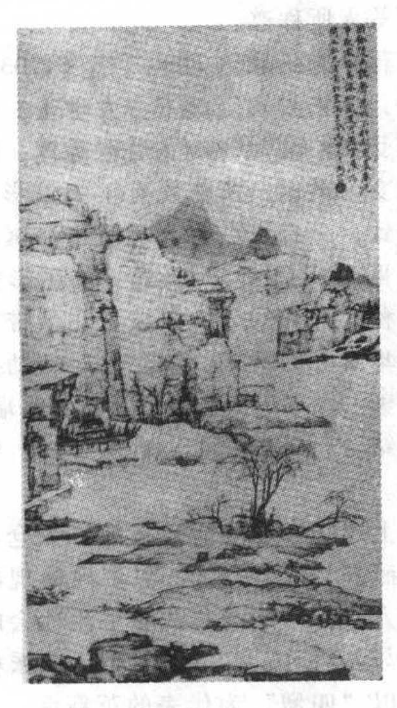
恽寿平幼逢战乱，隐居故里。早年向伯父学山水，取法于元四家。中年以后，改以画花卉为主。晚年迁居常州，自名其画室为“瓯香馆”。他以卖画为生，布衣终老，为人狷介不阿，品行高洁。他十分重视写生，极力描摹，称与花传神。力求去掉宫廷花鸟画的秾丽习尚，复归自然花鸟的本色姿态。所作《设色花卉册》，画有碧桃、紫牡丹、豆花、樱桃、牵牛、秋海棠、菊花、腊梅八种。枝叶花蕊，不用墨笔勾勒，全以色彩染成。用笔秀逸，却无纤弱之感；设色淡雅，却增清秀明艳。构图以写生为法，一反院体花鸟画的刻板拘谨，因而生趣盎然。《落花游鱼图》画桃花飘落水面，鱼儿游来争食，笔法轻灵飘逸，墨色彩色融洽一体，将湖水、花瓣、游鱼、水草表现得真实细腻、清脱流畅。恽寿平的画风为人称道，时人争相仿效，遂形成“常州派”，影响久而不衰。

王武以诸生入太学，但无意举子业，特别喜爱书画之道。他性情平易坦荡，不喜阿附权贵。精鉴赏，富收藏，善诗文。他擅绘花鸟，宗法五代黄筌，常对花鸟观察写生，作品流丽舒朗，神韵生动。今传《松竹白头图》，技法灵活多样，可见画家功力的深湛和老到。王武当时与恽寿平齐名，作品为王时敏、朱彝尊等人所称道。

蒋廷锡是康熙四十二年（1703年）进士，雍正时官至尚书、大学士。中年以前受常州画派影响，后取陈淳、徐渭画意变为放纵。所作既有工笔重彩，妍丽细致；又有水墨写意，简逸清爽。所作《四瑞庆登图》，以全景构图形式描绘了秋天郊外的喜人景象。作品带有歌颂荣华富贵的情调，又充满对劳动生活的赞美。画中高粱、丛菊、丘石、瑞鸟，工写结合，色墨并重，自然统一，意境佳美。

上述画家主要活动在江苏太仓、常熟、武进、苏州一带，更多地体现出继承文人摹古的传统和顺应主流社会的需要。与此同时，也出现了与正统派相对立的以“四僧”为代表的革新派。“四僧”是指清初的弘仁（1610～1663年）、髡残（1612～1673年）、朱耷（1626～1705年）、石涛（1641～1707年），他们是四个和尚，均为明代遗民，清初出家为僧，以示不服清廷。他们怀着国破家亡的悲痛，在画中或抒写身世，或寄托感慨，或表示抗议。他们借绘画表达胸中的强烈情感，借山水花鸟表达生活的情趣。这些画家不同于“四王”仿古的模山范水，他们走向大自然寻求人生的真谛。他们虽遁入空门，但重视感受，因而在他们笔下，不限于临摹古人、挪用古法，而是以真性情投入创作中。他们以来自自然又经高度加工的艺术形象，丰富了对自然的表现和意境的创造。他们在笔墨上以新手法突破了旧形式，在

表现上以“尚意”突破了“摹古”，在风格上以翻新求奇突破了温润雍容。他们的创作风貌虽有不同，但都打破传统标新立异，使清初画坛别开生面。



雨余柳色图　弘仁

弘仁俗姓江，名韬，字六奇，出家后名弘仁，号渐江，安徽歙县人。他从小读五经，习举业，事母至孝。明亡后曾经参与反清斗争，失败后到武夷山削发为僧。数年后返回故里歙县，每岁必数游黄山写生。其绘画取法元代倪瓒，构图洗练简逸，笔墨苍劲峻洁，意境荒僻幽寂，丘壑严整奇崛。作有《黄山真景册》50幅，用简淡的皴法和新奇的结构，画出黄山崚嶒奇峭的岩峦骨格，被石涛赞为能得黄山之真性情。传世作品还有《黄海松石图》、《晓江风便图》、《崇冈山村图》等，给人远离清廷的世外之感。他在安徽与查士标、孙逸、汪之瑞并称为“新安四大家”，追随者有江注、姚宋、郑旼等人形成“新安派”。

髡残俗姓刘，武陵（湖南常德）人。少弃举子业，20岁出家为僧。字介丘，号石溪。明清交替之际，“避兵桃源”，经历艰险。入清后，初行踪不定，后在南京城郊寺庙中度过。他自幼爱好绘画，曾云游各地，选胜写生，是一个天姿高妙、性情耿直、崇尚气节的人。石溪诗文书画俱佳，绘画成就尤为突出，与石涛齐名，并称“二石”。所作学古

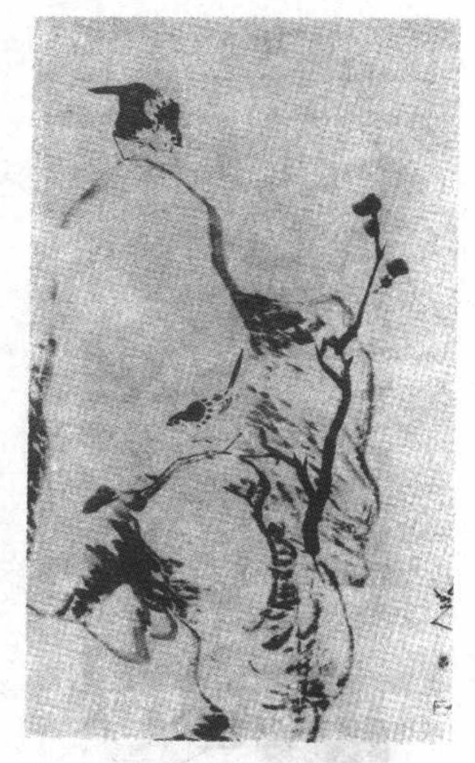


松岩楼阁图　髡残

而不泥古，重视表现自己的艺术个性，富有创新精神。其画章法稳妥，繁富严密，郁茂而不壅塞，平凡中见幽深，笔法浑厚凝重，苍劲荒率，如《松岩楼阁图》。作品《溪山无尽图》据写生绘成，《苍山结茅图》画幽居生活，《山高水长图》题诗跋曰：“山高共水长，鹤舞与猿伏。可以立脚跟，方此对衡麓。余住黄山时，每四序之更，朝夕晴雨之变，各得奇幻之妙，令人难以模想。此作《山高水长图》，盖常见天都山里，处处

峰插青天，泉挂虹霓，故有是作。至其曲折细微之奥，岂笔墨所能尽也哉?”

朱耷原名朱统𨨗，是明宗室江西宁王朱权的后裔。他生于皇族之家，自幼聪明好学。入清后隐于山中，23岁时剃度为僧。初名法堀，又名传綮，字刃庵，号雪个、个山、八大山人。他一生倔强，坚决不与清王朝合作，常借诗文书画发泄内心悲愤。他发狂疾时，将自己称作驴，所以也以“个山驴”、“驴屋”、“驴屋驴”来作书画作品的署名。“八大山人”是其晚年所用之号，四字连写类似“哭之笑之”字样，一般认为隐喻其身世之痛与世事之变。其山水画学黄公望，模董其昌，而用笔干枯、满目凄凉，绝无平和秀逸、明洁优雅的格调。画面枯索冷寂而又雄健简朴，反映出孤愤的心境和耿介的个性，如《仿董北苑山水图轴》、《隐居来鹿图》等。朱耷的花鸟画成就更为突出，强烈地抒发了遗民之情与个性之真，在立意、造型、布局、笔墨以至诗书画一体上均有突破。朱耷上承陈淳、徐渭，又率意改革、创新，所绘花卉鱼鸟，意象奇崛，形神怪诞，构图险异，表情夸张，给人简明、鲜活、深刻的印象，同时又使人玩味绘画的造诣和寓意。画荷以大笔饱蘸水墨，或浓或淡，随意挥洒；而荷叶之正转反侧、老嫩开合，皆得神理；加之圆转、苍劲的荷茎，轻柔、婉转的荷花，充分发挥了书法修养的优势，将荷之神采寓以人格之美。画禽多单足而立，所踩之石上大下小，作岌岌可危状；禽眼上翻，一副白眼向世的傲相，给人冷峻、孤独、悲愤之感；笔墨简洁、精到、传神，构图简约、空灵、含蓄，内容形式臻于高度统一。朱耷画作雄健泼辣，新奇超逸，



怪石花鸟图　朱耷

善用极简练的画面表达极繁复的意绪，将徐渭之后的文人画推进到一个新境界，给后世画家以深远的影响。

石涛原名朱若极，是明宗室广西靖江王朱赞仪的后裔。父亲在反清时内乱中被杀，他逃难至广东出家为僧。改名原济，字石涛，号清湘老人，别署大涤子、苦瓜和尚等。他早年为行脚僧，过潇湘，渡洞庭，上庐山，浪游江浙多年。后居于安徽宣城金露庵约10年之久，多次游黄山写生。复往南京和扬州，于康熙南巡时献画，此时其心中亡国之恨已变得淡薄。不久北上京城逗留三年，未蒙皇帝赏识、接见，遂南返扬州构筑大涤草堂，以卖画为生。石涛才华横溢，山水、花卉、人物无所不精，用笔、用墨灵活多变、意趣横生。其画多写对自然观察体验之所得，极富创造性。不论



游华阴山图　石涛

黄山云烟、南国水乡、江村风雨，或是峭壁长松、柳岸清秋、枯树寒鸦，都力求布局新奇，意境翻新。风格奇特多样，举凡沉雄奔放、清新典稚、秀逸隽永、博大宏深、简约淡远、清旷幽邃，无不在其画中得到反映。他的作品构图新颖自然，笔墨纵横潇洒，意境生气勃发，创作已达到不被法拘、功夺造化之地步。他半生云游，所作甚多，声震大江南北。他的《画语录》更为稀世罕见，从哲学高度论述了绘画艺术的本质与要义，对绘画中一系列问题做出了精辟的分析，提出了著名的“一画”、“从心”、“我用我法”、“笔墨当随时代”、“搜尽奇峰打草稿”等主张，为当时被摹古风气笼罩着的沉闷画坛带来一股强劲的新风。传世之作有《细雨虬松图》、《山水清音图》、《黄山八胜图》、《山水钓客图》、《月下梅竹图》等等，可见风采。石涛生前所作即为人敬佩，他多样的风格也给后人极大的启发。

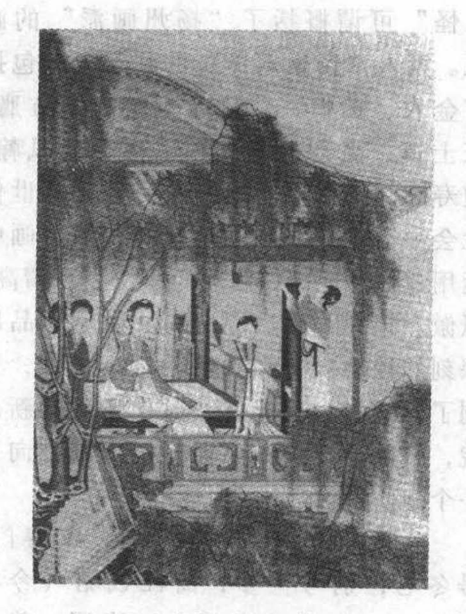
清初除“四王”“四僧”外，在南京地区还聚集了一批遗民画家，其中龚贤、樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪被称为“金陵八家”。他们怀念故国，隐遁山林，洁身自好，甘居清贫。他们重视师法自然，描绘江南风光，揭示山川之美，抒发真切感受。他们学习传统技法不拘门户之见，能博采众长为自己所用。他们交往密切，相互切磋，力求突破成规，创立新意。他们的作品大多富饶明丽，具有浓厚的生活气息，风格虽有不同，但均有清新怡人的意趣。

龚贤（1619～1689年）在八家中成就最高，其山水画取景开阔，物象秀雅，用笔劲健古拙，善用积墨画法。《夏山过雨图》构图顶天立地，近景为坡石丛林，远景为山峦重叠，中间烟锁雾绕，层次分明，满而不塞。画家为表现雨后江南山林的浑厚苍秀，以皴笔积墨层擦点染造成滋润浓郁的效果。龚贤在前人传统上广采博取，大胆变革，突破藩篱，自成一家，对画坛影响甚大。樊圻擅写山水小景，作品以“穆然恬静”之格调受到时人推崇。其追摹、取法宋元，尤得益于刘松年、赵孟頫。但亦有情趣，所作多笔触细腻，墨色淡雅，空旷而不荒凉，安谧而非寂寞，给人悠然怡适之感。高岑亦擅画小品，所作多表现隐逸志趣。《谷口幽居图》画面朴素自然，意境清远，洋溢着山野气息。邹喆一生居贫乐道，寄意山水以求精神解脱，《松林僧话图》流露萧瑟寂寥、气静神闲之意。吴宏画册页《寒泉疏树图》，

幅面虽小却意境雄浑，以幽泉古木求得“有限中出无限，无画处成妙境”，意味无穷。叶欣画山水喜作凄清荒寒之景致，《桃花书屋图》境界孤峭，格局古雅，虽写春天不见春意盎然，虽画高士不见高情雅趣，一派超然物外、断绝尘想的冷漠之态，正是那些怀才不遇者孤独寂寞的写照。胡慥所作扇面《溪山隐逸图》充满空灵缥缈的诗意，构图删繁就简、近实远虚，使人产生身临其境而面对烟水迷离的意绪。谢荪的册页《荷花图》为工笔设色，技法从宋代院体画蜕变而出。其勾勒晕染，功力深厚，华采奕奕，栩栩如生，一股清爽秀逸之气荡漾于笔情墨韵之间。在写意花卉风靡画坛的情况下，此作更显出特有的风貌和魅力。总之，“金陵八家”师承北宋与吴派传统，以扎实的功力与创新的表现独树一帜。

明末清初是社会大变动的时期，画家们也同思想界、文学界一样经受着苦痛，并迸发出旺盛的创作力以抒写胸中复杂的情绪。他们尊重艺术本体的规律，以文人的方式借书画浇心中之块垒，也就导致了笔墨、构图、造型、意境的变革。除上述流派外还有许多画家，创作也颇具特色。如项圣谟、程正揆、萧云从、戴本孝、罗牧、梅清、笪重光、杨晋、王概、禹之鼎、焦秉贞、高其佩……等等。画家们创造了清初画坛繁盛的景象，并以不同风格为后世画家新开了路径。

清代中期，社会生产发展，商业文化繁荣，艺术活动也随之活跃。画坛上流派众多，最能代表这时绘画成就的是扬州画派。扬州自古以来就是名城，人文气息特别浓厚，清朝建立后曾遭受过

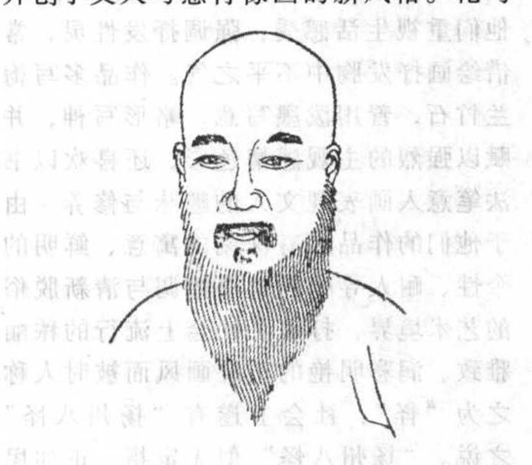


仕女图　焦秉贞

巨大的变故，在商品经济发展中也开风气之先。在这里活动着的一批画家，受石涛等富有创新精神的影响，于富商大贾云集的环境中，才华展露，率先突现出文人化与职业化结合的特点。他们大多出身于知识阶层，仕途坎坷或终身不仕，遂以卖画为生。困穷的遭遇使他们对时政的腐败、民间的疾苦、世态的炎凉有深切的体会，也使他们形成一种蔑视权贵、同情百姓、狂放不羁的作风。他们重视生活感受，强调抒发性灵，常借绘画抒发胸中不平之气。作品多写梅兰竹石，善用泼墨写意，略形写神，并赋以强烈的主观感情色彩，还喜欢以书法笔意入画表现文人的趣味与修养。由于他们的作品具有深刻的寓意、鲜明的个性、耐人寻味的笔墨情调与清新脱俗的艺术境界，打破了社会上流行的秾丽雅致、润彩明艳的正统画风而被时人称之为“怪”，社会上遂有“扬州八怪”之说。“扬州八怪”似无定指，正如民间常将某人列入某派之中，因而“扬州

八怪”可谓概括了“扬州画派”的画风。列入“扬州八怪”的画家大致包括有金农、黄慎、郑燮、李鱓、李方膺、汪士慎、高翔、罗聘、华喦、高凤翰、边寿民、闵贞等。他们在商品化的世俗社会中恪守文人画的情操与传统，画中运用象征、比拟、隐喻等手法表现清高、孤傲、超逸，通过题诗写文赋予作品以深刻的社会内容和独特的表现形式，开创了以绘画为职业反映时代变化的新风貌，打破了成法约束而将写意画推向了一个新阶段。

金农（1687～1764年），字寿门，号冬心，别号甚多，浙江钱塘（今杭州）人。他博学多才，工诗词，善书法，好收藏。曾参加博学鸿词科考试却落选，遂走齐、鲁、燕、赵、秦、晋、楚、粤，心情抑郁，饱经坎坷。后至扬州，以卖画为生，性情孤峭，至衰老穷困而死。他学画时间较晚，然以学问高深和书法功力，下笔即超风脱俗，终成一代名家。他善画山水、人物、花鸟。山水笔法古拙，构图别致，上多题诗词，令人玩味。人物多以白描，笔意疏简，开创了文人写意肖像画的新风格。花鸟



金农像

亦独出心裁，不落窠臼，尤擅墨梅。所作《墨梅图》于朴拙中追求一种秀雅的风韵，用笔以书入画，用墨清淡温润，给人一种超脱高逸的感觉。画上题诗云：“砚水生冰墨半干，画梅须画晚来寒。树无丑态香沾袖，不爱花人莫与看。”金农作画独创性很强，书法也别具奇趣，题词深有寓意。晚年卖画益多，所作常由弟子罗聘、项均代笔，可见受人欢迎。

黄慎（1687～1770年?），字恭懋，号瘿瓢子，福建宁化人。自幼家贫，一生布衣，以卖画为生。早年师法上官周多作工笔，后吸收怀素草书笔法为粗笔



归渔图 黄慎

写意。擅长人物、山水、花鸟，尤以人物画最为突出。所画人物多取自历史故事、神仙佛道，亦有渔翁樵人、纤夫流民。代表作品有《商山四皓图》、《伏生授经图》、《苏武牧羊图》、《东坡玩砚图》及《归渔图》、《群乞图》等。《苏

武牧羊图》采用了半工带写的笔调，人物、绵羊、老树的造型都非常写实，而又给人古老、苍茫、坚毅的感受。《群乞图》描写灾荒年景中饥民们的窘迫情状，对他们行乞街头、受人凌辱的凄惨遭遇表现出真挚的同情。黄慎还有《山水册》、《花鸟册》等作品传世，其所绘着重于写意，不拘泥于形似，笔法洗练概括，作风大胆泼辣，充满野趣与生机。

郑燮（1693～1765年），字克柔，号板桥，江苏兴化人。康熙时中秀才，雍正时中举人，乾隆时中进士。曾任山东范县、潍县县令，为官正直，同情百姓。在潍县任上因擅自开仓赈济百姓，触犯豪绅富户利益被诬罢职。回扬州后以卖画为生，作品独创一格被人视为“狂”“怪”。郑燮本受儒家传统教育，但性格旷达，不拘小节，思想非常活跃。其诗、书、画造诣很高，体现了文人的全面修养。其画取法于陈惇、徐渭、石涛、高其佩，擅长兰、竹、石。他主张学古而不泥古，“学一半，撇一半”，“师其意不在迹象间”。他还提出“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”的联系与区别，强调绘画在于创造。所画《兰竹图》构图严谨，石、兰、竹的组



郑燮像

兰竹图　郑燮

织极讲法度，三者有机地统贯一气，既学古人又有变化。所画《墨竹图》寥寥数竿，极富寓意，上题诗曰：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声。些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”《竹石图》画悬崖兀立，颈竹数竿，栉风沐雨，奋力成长，可谓画家精神品格的写照。郑燮的诗与书也与画相谐，自成一体。所题诗跋新奇警练，关合画面。书法以画法入笔，折中于行、隶之间，自称“六分半书”。郑燮的作品独树一帜，给人清高险怪又自然天成的审美趣味。

李鱓（1686～1762年?），字宗扬，号复堂，江苏兴化人。康熙五十年（1711年）中举，后入清宫充内廷供奉，不久因受排挤离职。又以检选出任山东滕县知县，因触犯大吏罢归。回到扬州后，以卖画为生，心情常常郁闷不乐，行为愈加放纵。他较为热衷功名，但因性狂而遭打击。其画学林良、陈淳、徐



芭蕉睡鹅图　李鱓

渭、蒋廷锡、高其佩、石涛、朱耷等人，一生画风在不断探索中经过数次变化而追求自立门户。《秋葵图》作于雍正四年（1726 年），笔墨酣利，设色典雅，花叶随风飘动，俯仰多姿，似草草而成，却天趣横溢。画上题诗："自入长门看淡妆，秋夜犹染旧宫黄。到头不信君恩薄，犹是倾心向太阳。"借汉武帝时谪居长门宫陈皇后的故事，抒发画家遭忌离职而心念宫廷的心绪，由此可见其恋念仕途而未获知遇之情结。《松柏兰石图》作于乾隆十四年（1749 年），大胆泼辣，功力深沉，雄壮之中见超逸之气，笔墨格调近似徐渭。画上题诗："老树横空石半斜，依稀点缀葛真家。墨痕处处留仙迹，怕见当时红绿花。"可见心情不同以往，有脱尘出世之意。

李方膺（1695 ~ 1765 年），字虬仲，号晴江，江苏南通人。其父官至福建按察使，他本人也担任过一些地方县令。李方膺为官清正，体恤民情，后因诬陷被罢官。遂寄居南京，常来往扬州，以卖画为生。与金农、郑燮、李鱓往来较多，画风互相影响。李方膺多画梅、兰、竹、菊及松柏、虫鱼，力主师法自然、秉承传统而自立门户。所画《风竹图》表现狂风劲竹，深有寓意。所画《游鱼



风竹图　李方膺

图》笔墨简率，妙趣横生，给人生动活泼之感，似乎表达一种挣脱名利纷扰之喜悦。他特别善画梅，笔法苍劲，构图省减，如其为人，极富个性。其有题梅诗曰："铁干铜皮碧玉枝，庭前老树是吾师。画家门户终须立，不学元章（王冕）与补之（杨无咎）。"

罗聘（1733 ~ 1799 年），字遁夫，号两峰，别号花之寺僧等。原籍安徽歙县，迁居扬州。他家境贫穷，跟随金农学画，聪敏颖悟，较早展露才华。金农

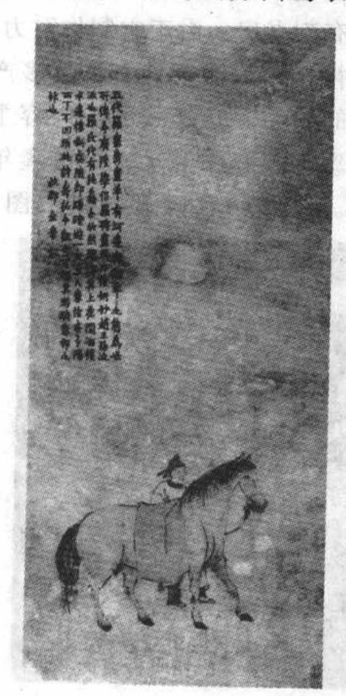
许多作品由他代笔，是扬州画派晚辈中的佼佼者。他画人物、山水、花鸟均有很高造诣，因一生好游历，足迹半天下，因此识见很高，落笔不同凡响。罗聘终生不仕，看透世象，虽名动海内，却一生潦倒。所画《鬼趣图》轰动当时文坛，题咏者甚众。晚年好作佛像，反映出对人生认识的思想变化。所作人物图《游骑春郊图》、《冬心先生蕉荫午睡图》、《醉钟馗图》、《药根和尚像》都是传世之作。他还善画梅，其妻、其子皆能画梅，时称罗家梅派。

华嵒（1682～1756 年），字秋岳，号新罗山人，福建上杭人。出身贫苦家庭，自小喜爱绘画。初寓杭州，曾至北京，后客扬州。与金农、郑燮、李鱓等人交往，画艺上彼此推重。华嵒由学习民间绘画入手，进而取法文人画诸大家，在山水、人物、花鸟画方面均取得很高



万壑松风图　华嵒

成就，是清代中期卓有盛名的画家之一。其山水画笔致清新，色调明快，意境独创，如《溪山晴雪图》、《万壑松风图》、《白云松舍图》等。人物画构思巧妙，立意新颖，所绘人物个性鲜明，夸张生动。如《天山积雪图》、《闲听说旧图》、《钟馗嫁妹图》，人物在不同的环境中自有不同的表现，绚丽秀致，趣味横生，将古今雅俗结合一体而自出机杼。其花鸟画尤负盛名，吸收陈淳、恽寿平、朱耷、石涛诸家之长，于造型严谨的没骨画法中融进超逸潇洒的水墨技巧，形成一种淡雅简洁、兼工带写的小写意手法。如《鸟鸣秋树图》、《桃潭浴鸦图》、《山雀爱梅图》、《秋树斗禽图》等，用疏秀灵活的工笔细致描绘出禽鸟可爱的动姿和美妙的天趣，而将作为衬景的树石草苔用粗笔写意简略扫出其蕴发的生气。



骑春郊图　罗聘画　金农题

华喦将职业画家的优长与文人画家的特质融为一体，更讲究笔墨韵致与平易通俗，对后来的海派画家产生了很大的影响。

高凤翰（1683～1739年），字西园，号南村，山东胶州人。曾任安徽歙县县丞、泰州巡盐分司，去官后流寓扬州，晚年归卒乡里。高凤翰能诗，工书，善篆刻，喜收藏，尤长于绘画。其画早年师法宋人，较为严谨。中年后到江南，接受扬州画风，趋向纵逸奔放。晚年右臂病废，改用左手绘画，生动苍劲，更富奇趣。所作《野趣图》，怪石突兀，傲梅数株，笔酣墨畅，大气磅礴，整个画面寒意逼人，却野趣横生。他还有《山水册》、《花卉卷》等，或潇洒秀逸，或老辣奇崛，可见构图严整并富匠心，笔墨挺展自出新意。高凤翰受扬州画风浸染而独创一格，故画史上或把他与“扬州八怪”并列，或把他直接列入“扬州八怪”之中。


雪景竹石图　高凤翰

中国版画发展到明清时期出现兴旺景象，制作技术和艺术趣味也随之提高。明代万历年间版画已风格多样，各地形成不同特色的艺术流派。清代建立后，宫廷设有刻书房，由于它制作财力充足，条件优裕，画师雕工认真，故多产生精工细作的妙品。宫廷版画的内容主要还是歌功颂德，夸耀升平，至乾隆年间达到鼎盛。康熙朝有《万寿盛典图》，是


万寿盛典图　张廷彦等

宫廷集体创作的精品，其中版画人物密致，点缀繁富，虽为粉饰清朝统治，但也反映出一定的社会生活面貌。乾隆朝的《南巡盛典图》以平稳写实的画风描绘大江南北的诸多胜迹，使人可见宫廷的气派与各地的风光。乾嘉年间所刊《皇清职贡图》绘录各方人物对中央皇朝的敬奉，人物形态、穿着打扮及生活风俗都有生动的表现。总的来说，殿版版画刻印精美，清代中期相当出色；但嘉庆以后则每况愈下了。

除殿版版画外，为书籍所作插图也蔚为大观。清初萧云从绘有《离骚图》，很好地传达出屈原的旨趣。他还绘有《太平山水图画》，是描写安徽山川胜景的版画山水集，反映出对自然的热爱和对劳动的赞美。王概编辑《芥子园画传》，相继完成初集、二集、三集。这是一部套色水印画谱，绘画、刻版、印刷都十分细心和雅致，在版画发展史上取得卓越成就。乾隆年间，出现了《红楼梦》插图，以内室或庭园作配景衬托人物，画风近于宫廷殿版。嘉、道年间，《红楼梦》插图愈多。此外还出现名人图赞，绘刻技术相当熟练，反映出民间职业版画家的素养和水平。此后较为著名的主要有咸丰年间任熊绘制的《剑侠传》、《先贤传》、《高士传》，光绪年间张士保绘制的《云台二十八将图》等。随着西洋的铜版和石印技术传入，版画艺术逐渐衰落而歇息。

民间木刻年画至乾隆年间大盛，各地普遍制作以应大众之需求，尤以天津杨柳青、苏州桃花坞、潍县杨家埠成就最高、产量最大、影响最广。年画主要用于百姓过年之时张贴以志庆，多反映劳动人民的思想愿望和审美情趣，因而



加官进禄　天津杨柳青

内容也丰富多样，如历史故事、人情风俗、山水花鸟、时事新闻……可谓应有尽有。

杨柳青年画制作精细，在艺术上主要受北方民间版画和清代院画风格的影响，故由最初的简单呆板发展到精致细腻，构图上把单独模样的大个人物变成群体复杂的小个人物，并加以背景道具用环境气氛烘托主题，形成典雅俊俏的特点。

桃花坞年画流行于中国南方，是在苏州文化熏陶下和雕版彩印基础上发展起来的，以清代雍正、乾隆朝最为兴盛。



冠带传流　苏州桃花坞

其绘制精巧，线条洗练，赋彩分色喜用红、黄、青、紫，造成强烈的对比，显得朴实热情，鲜艳中不乏典雅的风采。它还吸收了欧洲铜版画及焦点透视法的科学成份，用细密的排线表现物体的光暗体积和远近感觉，不过这种西洋画风没有延续多久，因为它不符合中国民众的欣赏习惯，乾隆以后就停顿下来。

杨家埠年画始于明代后期而盛于清代中期，主要适合农村的欣赏水平和购买能力，因此制作方面不像杨柳青的典雅与桃花坞的秀丽，而是具有浓厚的乡土气息。它根据北方农村的住室环境需要而创作出多种体裁形式，如窗顶画、窗旁画、毛方子、月光、炕头画，大小门神的样式也很丰富，极富装饰效果。其印制主要采取木版水印套色方式，色彩以红、绿、黄、紫为主。艺术表现上具有概括象征、造型夸张、构图饱满、色彩对比强烈、风格质朴生动的民间特征。除以上三个最大的年画产地外，河南朱仙镇、陕西凤翔、四川绵竹、福建泉州、广东佛山以及浙江、安徽、湖南、



灶君　潍县杨家埠



任颐像　潍县杨家埠

贵州均有年画生产，且形成地域风格。至晚清西方石印技术传人后，各地年画才逐渐消沉下去。

清代后期，随着封建社会的衰落，绘画领域也发生了新变化。被视为正宗的宫廷画与文人画日渐衰微，而作为通商口岸的上海和广州，则成为绘画革新的新要地。为适应新兴市民阶层的需要，绘画在题材、技巧、风格方面都有新发展，逐渐形成以“海上画派”与“岭南画派”引领时尚的新局面。

“海上画派”前期以任颐为代表，任颐与任熊、任薰并称三任。任熊(1823～1857年)，字渭长，生于浙江萧山县城。自幼随父亲与塾师学画，后不愿恪守粉本离乡外出。在杭州结识了许多画友，潜心临摹古人名作，人物、山水、花鸟皆能，工笔、写意兼长，尤其在肖像画方面达到高度成就。其画风高古谨严，笔力刚硬，富有装饰趣味，深为时人所珍爱。他往来于宁波、杭州、上海、苏州等地，以卖画为生，作品兼具传统绘画及民间绘画之长，是“海上画派”的先驱者之一。任薰（1835～1893年），字舜琴，任熊之弟。受父兄影响喜爱绘画，辗转于宁波、苏州间，

后寓居上海。其画风与任熊基本一致，然奇躯伟貌，别出匠心，更多带有清末商业城市中世俗审美趣味的色彩。任颐曾从其学画，深受影响。任颐（1840～1895年），字伯年，浙江绍兴人。幼年随其父画肖像，打下坚实基础。青年时迁居萧山，画过许多灯片。后到宁波随任薰学画，并随任薰迁苏州、上海。寓居上海近30年，鬻画为业，颇负声誉。任颐是一个全才型画家，他自小学习民间绘画，青年时期又掌握了传统技法，后又吸收了西洋画的速写、设色诸手段，人物、山水、花鸟无所不精。其人物画题材广泛，尤善捕捉人物刹那间的神情动态，并表现出对民族的忧患意识与爱国热情。如《苏武牧羊》、《女娲补天》、《酸寒尉像》，描绘历史、神话、现实人物，无不具有寓意。在表现手法上则新颖生动，以不同的手法刻画人物神情，使人物的结构、质感、品操、意趣得以毕现。任伯年艺术成熟期的花鸟画数量最多，他取法徐渭、陈惇、石涛、华嵒，博采众长，得朱耷画册，更悟用笔之法，无论是工笔、写意、勾勒、没骨、设色、水墨，皆能运用自如。他善于将鲜活的花鸟以瞬间姿态描写于画面而不失其动感，能把勾染结合、墨色交融、中西并用，形成明快、温馨、清丽而活泼的画风，使花鸟画创作开辟了新天地。其山水画也别具丘壑，气象万千，构图层出无穷，不落时流蹊径，为广大群众所喜闻乐见。任颐以敢于创新的精神和技法成为海派画家的主将，确立起其近代画坛上的大师地位并对后世产生巨大影响。



高克恭云山图　芭蕉红叶图　任颐



蔬果花卉图　赵之谦

被视为海派名家，但未定居上海的画家还有赵之谦和虚谷。赵之谦（1829～1884年），字益甫，号悲盦，浙江绍兴人。书法、篆刻造诣极深，并将书法、篆刻上取得的古拙风格移入绘画，使绘画常流露出纵笔泼墨、挺拔厚重的刚博情趣，为清末借鉴金石书法开创花卉新局面的第一人，对后来画家如任颐、吴昌硕等都有一定启发和影响。虚谷（1824～1896年），俗姓朱，名虚白，字怀仁，出家后以虚谷名，安徽歙县人。青少年时居扬州，30岁时出家为僧。特

别喜爱绘画，尤精花鸟草虫。常往来于江、浙各地，旅沪时与画家任颐、高邕等交往。虚谷性格孤傲，非相知深者不易得其精品。每到一地求画者甚众，他画倦即行。卒于上海，葬太湖滨。虚谷



枇杷图 虚谷

的人物画造型准确，神态生动，注重色彩烘染，面部刻画较细。山水画洒脱清秀，渊源于新安画派的渐江，远溯元代倪瓒、王蒙，近取扬州画派特点，又吸收徽派版画之因素，形成独自风格。其花鸟草虫师承华嵒，落笔冷隽，蹊径别开，擅长用枯笔逆锋作颤动的线条，似续似断，韵味十足，疏秀而劲健，富有清虚逸宕的趣味。所画形象夸张新奇，明快劲挺，奇峭绝俗，生动秀逸，为清末画坛卓绝一家。他在将传统画法与西洋画法的结合上做出探索，敷色明快，渲染立体，修养深厚，人品画艺均受到推崇。

海派晚期的代表画家是吴昌硕。吴昌硕（1844～1927年），名俊卿，初字香补，后更昌硕，以字行。别号甚多，



吴昌硕像

如缶庐、老苍、苦铁、大聋、破荷亭长、五湖印匄等。浙江安吉县人。幼时在家读书，喜刻印章。22岁时中秀才，后赴杭州、苏州、上海等地寻师访友，学问、诗词、书法、绘画修养日深，他学画较晚，以篆书笔法作画。经友人介绍求教于任颐，任颐对其浑厚的笔墨表示赞赏。两人结为至交，友谊终生不断。70岁时



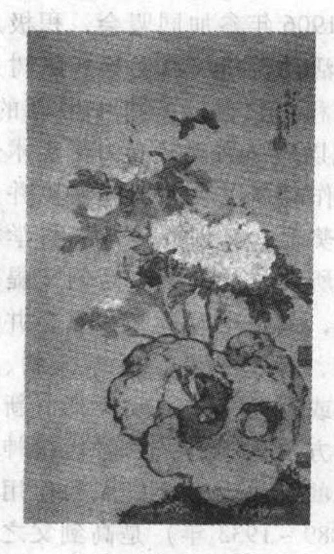
桃实图 吴昌硕

西泠印社在杭州成立，被推为社长。吴昌硕绘画以花卉为主，博综约取，融会贯通，独树一帜。他30多岁时始学画，40岁以后方将画示人。他继承徐渭、石涛、朱耷、李鱓的传统，将书法、篆刻的行笔、运刀融入绘画，形成富有金石味的独特画风，自称“生平得力之处在于能以作书之法作画”。他爱画梅，兰、竹、菊、松柏、牡丹、荷花、水仙、藤萝、蔬果等，章法结构突兀，参考书、印的布白喜取“之”字型、“女”字型，“X”字型格局，虚实相生，主体突出。设色上打破古人旧套，汲取民间用色特点，喜欢强烈的对比，在冲突中协调，取得丰富、浑厚、华茂、浓艳的效果。作品不拘泥于形似，着重表现物象之势，并把物象的自然属性与画家的主观感受融合起来，形成大写意绘画传统中风格独具的新面貌。吴昌硕诗、书、画、印俱佳并熔为一炉，对近世花鸟画家产生重大影响。

岭南画派的前驱居巢（1811～1865年）、居廉（1828～1904年）兄弟，广东番禺人。居巢，字梅生，号梅巢。从小得父亲指教，善作诗词，兼及金石书画。居巢一生足迹不广，38岁时曾赴广西为按察使张敬修幕僚。回广东后与其弟居廉住在张敬修于东莞老家修筑的“可园”，以客宾身份陪主人吟诗作画，创作甚丰。其绘画以花鸟最为著名，融宋人骨力与元人神韵于一炉，重视写生，强调意趣，在运笔、用色、构图、情味方面都有创新。所绘花鸟妍丽雅媚中透出秀劲洒脱，得恽寿平之真髓而更活泼生动。居廉，字仕刚，号古泉。随兄学画，注重感受，亲栽花卉，自养虫鸟，观其生态，描其天趣。作画线条精细，色彩明丽。始创“撞粉”技法，用水破色，画法独特，使花卉表现出迎风含露的风采。画虫鸟也清新别致，富有抒情味道。其兄死后，回到故乡，开馆收徒传艺，一时影响颇大。高剑父、陈树人等均得其亲授，为岭南画派旗帜的张立打下了基础。



五福图　居巢



牡丹双蝶图　居廉

真正举起“岭南画派”大旗的是高剑父、高奇峰和陈树人，他们也被称为

"岭南三杰"。高剑父（1879~1951年）出生于广东番禺，少年时即对绘画产生兴趣。14岁时从居廉学画，17岁时入格致书院学习素描，26岁时东渡日本以求



红柿小鸟　高剑父

深造。1906年参加同盟会，积极从事民主革命活动，并与高奇峰、陈树人等创办画报和书馆，以推进中国画的革新。20年代以后，高剑父专力于美术创作与教育，作品多次参加国际展览并先后获得一些奖项，又创办美术专科学校并担任过几所大学的教授。高剑父提倡革新中国画，主张中西调和，兼容并蓄，取长补短，存精去芜。所作人物、山水、花鸟，或苍劲奔放，或淡雅清新，具有广东地方特色和昂扬的时代精神，对岭南画派的形成产生了巨大的作用。高奇峰（1889~1933年）是高剑父之弟，他追随其兄学习绘画并宣传革命。后主要致力于开办美术学校和组织美术活动，不幸过早病逝。他早年从兄习画，间接师承了居廉、居巢的画风。留日期间，接触到西方素描、透视等技法。20年代，他与高剑父、陈树人等提出艺术为人生的主张，在推动绘画改革的过程中与保守传统的画家有过激烈的论争。他的画，将中国传统笔墨形式与日本、西方画法融合起来，具有用笔雄健、敷色湿润、形象生动的特点。所画山水别有一种清丽秀洁的意韵，花鸟也多轻松俊逸而不拘成法，尤喜画鹰、狮、虎等雄健形象，这与他伤时感世的心情有联系。陈树人（1884~1948年）也是广东番禺人，早年与高剑父、高奇峰兄弟同在居廉门下学画。1905年赴日本入京都美术学校，并加入同盟会追随孙中山从事民主革命。陈树人与高剑父、高奇峰在政治和艺术上均为同道，故早期活动多为一体。他工诗善画，尤长花鸟、山水。1931年创作的《岭南春色》，在比利时万国博览会中获得最优等奖。盛年时常住江南，故笔下多为春雨、杏花、柳浪、飞瀑，华润而疏朗。晚年曾到蜀地，绘有《峨眉云海》、《夔门秋色》等，画风偏于雄劲粗犷。毕生所作甚多，将诗情融入画意，达到很高成就。岭南画派自晚清开风气，在中国传统绘画基础上引入日本和西方技法，扎根广东，注重写生，善用水墨与色彩渲染，将画面抒写得真实而生动、温雅而清新，在中国近、现代画坛上创造出别一种景观。

在中国传统绘画面貌创新的同时，外国资本主义也利用绘画形式宣传其思想和商品，他们凭借先进的石印技术，聘用中国画家绘制他们需要的作品，《点石斋画报》与"月份牌年画"就是应时而生的产物。《点石斋画报》创刊于光绪十年（1884年），由英国人美查

开办的点石斋书局印行。它将时事新闻与市井风俗以绘画形式反映出来，因其美观精致广为社会欢迎和普及。《点石斋画报》的主要执笔人吴有如是苏州吴县人，早年特别喜好绘画并在桃花坞绘制画稿。光绪十年应点石斋之聘任画报主笔，他与其他画家一起用笔反映现实生活。当时大至中外战争，小至邻里纠纷，画报都有表现，展露出封建王朝的腐朽与社会生活的畸形，也有不少描写西方科技事物与怪闻趣事的画幅。为适合石印制版，所画均以线条描绘，构图繁复，黑白分明，画风工整。《点石斋画报》影响很大，继之而起的还有《飞影阁画报》、《新世界画册》等。月份牌年画是19世纪末20世纪初在上海出现的商品广告画，是外国商人为推销商品而印制的带有月历表的石版彩印年画。这种形式本起于中国年画带有月历的风俗，后被外国商人不惜工本精致加工以达广告宣传之作用。现存最早的月份牌年画是1906年英美烟草股份有限公司印刷发行的，正面印有一幢外国新式高层建筑并附有"品海纸烟"广告，背面印有年历月份表。后来印有时髦妇女的渐多，年历月份表也改印在正面。月份牌年画的内容参照和吸取了中国传统木版年画的特点，表现手法主要以擦笔画和水彩画两种技法结合而成。最早采用这种水彩擦笔画法的是郑曼陀，他画的时装仕女经石版彩印效果很好，于是便流行开来。此后不断改进提高，形成通俗美术复制作品的基本面貌。

【木刻插图】

中国木刻版画早在隋唐时期就开始出现了，到两宋时随着印刷技术的改革，版画到了一个繁荣时期，从单纯的佛经插图发展到了多种书籍的版画插图。元代的市民文学的兴起使版画走入更广泛的领域，戏曲文学、小说、话本为版画的全面发展打开了局面。明清时期，版画已进入到刻本书籍的各个门类之中，而且其艺术性之高已达到前所未有的地步。

如被称为"金陵派"的富春堂和世德堂刻本已由上图下文扩为整幅图画，人物形象古朴天真，画风渐趋精细工丽。著名作品有《南西厢》、《古烈女传》、《月亭记》等。

安徽新安（徽州）的版画享有盛名。此地有很多技艺精湛的雕版能手，他们制作的版画插图，销往全国各地，影响广泛。如黄子立雕版的陈洪绶的《水浒》、《西厢记》，黄一楷的《北西厢》、《琵琶记》等等，可谓穷工极巧，精细无比，具有工整秀丽、缜密妩媚的情调。虽属单色，却使人感到古韵盎然，呼之欲出。徽州木刻代表着明代版画艺术的最高水平。

清代版画不如明代发达。但也有一些文学名著的插图刻本，如《秦楼月》、《三国志》、《红楼梦》等。



《虎牢关三英战吕布》版画

【木版年画】

年画是中国特有的艺术品种，在民间有着深厚的基础。宋代的手绘或木刻的节令画应当是年画的雏形。自元明以来，年画正式成为独立的艺术形式。



牛郎织女版画

年画在明代流传不广，保留下来的不多，到清代才逐渐繁盛起来。清代的年画题材广泛，从古到今，从城到乡，从戏剧舞台人物到家庭巷里、人情世态、动物花鸟，可谓形形色色，应有尽有。如《牛郎织女》、《耕织图》、《春牛图》、《武松打虎》、《法人求和》，以及《财神》、《灶王》、《招财进宝》等。年画的体裁形式有单幅、条屏、扇面、灯画、图片等等。在制作方法上一般是套色印刷，也有印绘结合。

天津的杨柳青年画是中国北方年画的代表，它创始于明末，清初逐渐发展开来。在它的兴盛期，当地居民不分男女老少，大都以印制年画为生。杨柳青年画吸取了宋、元、明在绘画上的工整纤巧和写意的传统，雕绘结合，笔法匀整，设色鲜明，形成一种独特的格调。

中国南方的年画以苏州桃花坞为中



招财进宝年画

心。它的绝大部分作品是采用敷色和彩色套印制成的。

19世纪后，由于钢版、石版印刷技术的采用，尤其是近代“月份牌”年画的流行，手工生产的木版画竞争不力，日趋衰落。

【西洋绘画】

明万历年间意大利传教士罗明坚来华，他带有几张五色斑斓的手绘圣像。在1595年利玛窦上表神宗，并献天主像、天母像各一幅。清初，传入的西洋画渐多，康熙五十四年（公元1715年）意大利人郎世宁来北京，以其别具一格



孝贤纯皇后像

的中西并用画法而闻名清朝画坛。同时，服务于清廷的西洋画家还有王致诚、艾启蒙、安德义等。



十骏犬图之三　郎士宁

郎世宁的代表作有《乾隆平定准噶尔回部战图》、《万树园赐宴图》，他传世的惟一的一幅油画是《太师少师图》。郎世宁的作品将焦点透视、色彩空间等西方画技与中国画用线用墨的传统结合，形成了他自己独特的绘画风格。

郎世宁在宫内还向中国画家传授油画技法，一些宫廷画家如陈枚、冷枚、唐岱等都受其影响。



平定伊犁回部战图　郎士宁

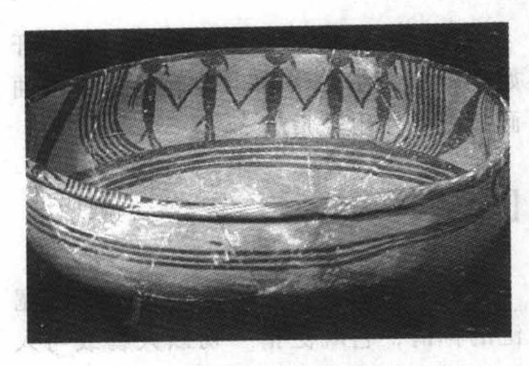
明清之际西洋美术的输入，对于中国美术的发展，有着积极的意义。明暗画法与焦点透视，丰富了中国绘画的表现手法，后来的中国画不同程度地吸收了西洋画的某些因素。但因其仅局限于宫廷内府，对中国画坛未能造成广泛影响。

19 世纪末叶以后，一些有识之士开始学习和介绍西洋画，为近现代中国油画的诞生作出了贡献。

【人物画】

在中国画中，人物画是一个较为宽泛的称谓，它既泛指一切以人物或与人相近形态的神道鬼佛为题材的绘画，也包含了中国画发展中那些以人物形象与人物活动为主要描绘对象的各种绘画门类。唐代美术史家张彦远将中国画分为六门：人物、屋宇、山水、鞍马、鬼神、花鸟；北宋《宣和画谱》中则分为道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、兽畜、花鸟、蔬果、墨竹十门；南宋邓椿《画继》一书中又将中国画分为仙佛鬼神、人物传写、山水林石、花竹翎毛、畜兽虫鱼、屋木舟车、蔬果药草、小景杂画等八类；到了元明之际，已将画家按其所擅长门类分为“十三科”，明代陶宗仪《辍耕录》一书所列的“画家十三科”是佛菩萨相、玉帝君王道相、金刚鬼神罗汉圣僧、风云龙虎、宿世人物、全境山林、花竹翎毛、野骡走兽、人间动用、界画楼台、一切傍生、耕种机织、雕青嵌绿；这些不同的门类划分标明了中国画题材的变化，也包含了部分技巧的出现。现在所谓“人物画”大致上应当包括传统分类中各种道释、神佛、帝君、番族以及宿世人物方面的画像、肖像、故事、行为等绘画门类，也就是说，现在所谓的神像画、肖像画、风俗画、故事画、仕女画等等称谓，它们都属于“人物画”的范畴。

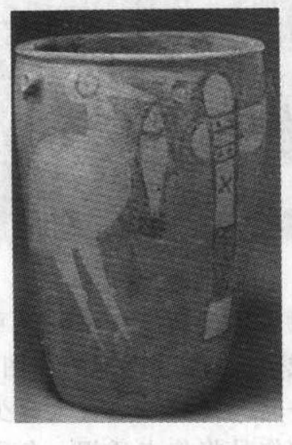
由于人物画直接以人的形象或活动为描绘对象，因而它更易明确地表述人



舞蹈纹彩陶盆

类特有的姿态、情绪与行为，能将活动的人生以固有的静止绘画形象保留下来，又易于将静止的平面绘画形象与人生过程作参照而突破绘画在时间表述方面的局限，因此，人物画作为一切画种中最先发展并首先独立成熟的门类是理所当然的。中国画的发展情形也不例外。

原始绘画一般用器具直接刻画在岩石或地面上以及原始器物的表面上，或者再涂以简单的颜色；也有以单纯的简单色彩直接涂画在陶器、木器或其他器物表面上。现在一般将这类原始绘画称为"岩画"、"地画"、"彩陶"。在中国内蒙、甘肃、新疆等地发现的岩画中，人物是主要形象之一，但众多的人物形象单一，描绘简略，只能表现一种特定的姿态。在黄河流域广为发现的彩陶器物上，可见到中国先民们所刻画的人物形象。在青海省大通县出土了一件约公元前3000年前的彩陶盆，盆的内壁口沿下即用平涂的方法画了三组手拉着手的、似乎在跳舞的人物形象，每组五个相同的人形，造型单一但十分生动。此外，在陕西关中地区出土的约公元前3500年前的彩陶盆一类器物中，有相对固定画法的人面纹已成了几种典型的象形纹样之一。还有在甘肃省秦安县大地湾一座发掘出来的公元前3 000年左右的原始房屋遗址中，地面上画有两个仿佛在对舞的人形。这些人物形象都用单色涂画而成，在造形上也有不少共同之处，它们堪称是目前尚能见到的中国绘画中最早的人物画形象了。



鸟鱼石斧彩陶缸

公元前21世纪原始社会解体后，中国经历了夏、商、西周"三代"，历时约14个世纪。在这个时期中，绘画的发展呈现出缓慢的变化：一部分绘画简略定型而渐成为记志的符号，一部分绘画按固定的形色转化成一种表面装饰，这些都成为这个时代中最具代表性的青铜器物之主要装饰纹样。这个时代中的人物画遗存几乎绝迹，但从后来又重新出现的人物画中，仍可以想见这个时代人物画亦同样取得了相当的发展。尤其在上古典籍中，已出现了不少关于人物画的具体记载。到了周朝，人物画已作为重要的内容，广泛地画于各种建筑物与器物表面。文献中曾记载有孔子观周代明堂绘画，其中画有尧、舜、桀、纣等古帝王之像，各有其善恶面貌，以作为他们所统治王朝的兴废之鉴诫，并且还有周公辅佐成王的历史故事画。由于时代久远，已见不到这个时期中这类绘画

的面貌了。但根据记载以及史书中这个时期有关画工规定的记载，可以推测这些绘画中的形象并不同于青铜器物上的纹饰，而是初步形成了以笔描画出外轮廓线而在其中涂以各种色彩的基本画法，呈现出鲜明准确的造型与单纯强烈的色调，成为后来中国画的基本技法并决定了中国画的面貌。

从西周末年到春秋战国大约近600年的时间，是人物画发展成熟的关键时期。周代帝王对礼仪的规定确立了绘画的文化职能，绘画作为社会等级的标志受到了极度重视，绘画还促进了礼教的推行，因此，利用绘画进行环境装饰成



汉墓壁画《人物图》局部

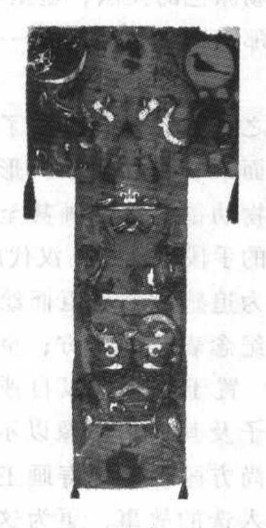
了极其普遍的现象。另一方面，由于文字尚处于形成阶段，绘画还以它特有的存形手段成为可以记录历史、描绘事件的重要方式，增进了它的发展。春秋战国时代的纷争促进了学术的繁荣，也使得人物画走向全面成熟。当时楚国等地的先王庙中以及公卿祠堂中，多绘以天地山川神灵以及古圣贤之图像，这在一些古籍中均有记载。汉代学者刘向在《说苑》中还记载了这样一则故事：齐王起九重台，召画工敬君为台作图画装饰，很长时间不能归家，敬君思念妻子，便画了妻子的肖像终日对之，以慰相思。从中已可窥见当时人物画已能承担肖像画的职能，其发展面貌亦可想而知了。虽然史迹中所描述的绘画作品已全部湮没，但有幸的是，在长沙楚墓中尚发现了几幅画在帛上的绘画，其中最著名的两幅战国时期的帛画被称为《人物龙凤图》与《驭龙仙人图》，它们分别描绘一个合掌作祈祷状的妇女与一个驭龙而行的男子，结合墓葬习俗来看，似乎具有祈福子孙与引导灵魂升天的含义。它们采用勾勒涂色的技法，造型生动简明，正代表了那个时期人物画的一般技巧与面貌。

秦汉之际的人物画产生了明显的分工。一方面人物画加强了肖形功能，作为表彰人物功德的肖像画甚至作为记录人物长相的手段来使用。汉代的凌烟阁、云台均作为追感前世功臣而绘制他们的肖像作为纪念表彰的地方；皇后常常画《列女图》置于左右用以自戒；鸿都学宫中画孔子及其弟子肖像以示敬仰；而汉元帝时尚方画工毛延寿画王昭君像而使其不能入选的故事，更为这个时代肖像画的用途作了一个注释。当时人物肖像画已成为十分流行的绘画，不少时人的肖像画被后来画史著录。另一方面，由于文字的统一，使绘画渐次失去了“记言”的功能，许多描述人物行状的绘画渐渐变成了统一的描绘场境的程式画面，许多神灵仙怪的描绘则靠其特殊



《荆轲刺秦王图》

的长相来标志，一般人物也可以靠加上文字来标明。因此，大量画工在人物画制作中强调了简略的形色与飞舞的动势，有一种相似的面貌。它们被作成各种石刻砖雕，成为特有的艺术品类被保存在墓室或石室建筑中，通常称为画像石或画像砖。它们也可以直接被画在墓室或墓道中，起到展示地下殿堂的作用。一般来讲，这些绘画人物平列，动势明显，用笔飞动流畅，对于人物的某些细部刻



马王堆帛画

画有独到之处，这些都成了汉代人物画的典型风格。大量的汉代绘画只以画像砖石与器表装饰的形式被保存至今，各地亦发现不少有壁画保存的汉墓，其中以山东、河南、四川、陕西的画像砖石较为普遍，河南、河北、内蒙、辽宁等地发现的汉墓壁画最为精彩。辽宁营城子汉墓壁画中的《守门人物图》，与山东嘉祥武氏祠汉画像石中的《荆轲刺秦王图》，可作为汉代人物画的代表作品，从中可见汉代人物画之一斑。

从魏晋南北朝到唐代，是中国人物画最重要的发展变革时期。人物画吸取了佛教艺术的精华，充分总结了中国画的表现技巧，创造了中国人物画最灿烂的时代。

汉代发明了纸，对绘画的流通普及是一种了不起的促进。自三国开始，长江流域成为新兴的经济、文化繁荣地区，随着后来晋室的南迁，江南的绘画艺术迅速发展起来。三国时期东吴的著名画家曹不兴，就学习模仿印度佛教中对衣纹描绘的处理方式，被后世称为“曹衣出水”。曹不兴的弟子卫协更是名重一时，所画的佛像与肖像气度宏伟又不失情势，冠绝一时，被称为当时的“画圣”。卫协的人物画，在肖形与精细的描绘方面改变了汉代绘画那种简略朴素的面貌，后来的美术史家在总结他所取得的成就时普遍认为：“古画皆略，至协始精。”至此，中国画渐渐地走上了独立发展的道路。卫协的弟子、东晋画家顾恺之，是为中国画的独立发展做出过巨大贡献的人物，是历史上第一个被正史列入传记的画家，也是有画迹及画论著作流传至今的最早的画家。他对中国画，特别是人物画的发展作出了不朽的贡献，他的画论著作，是世界上最早的具有完整体系的绘画理论。他在中国文化史上的地位是举足轻重的。

顾恺之（344～405）名长康，小字虎头，晋陵无锡（今江苏无锡）人。博学多才，生性诙谐，以画名著称，时人谓之“才绝、画绝、痴绝”。晋哀帝兴宁年间（363～365），敕建瓦棺寺落成，僧人们设会请人摹捐。当时朝中人士无人布施超过十万钱，年轻的顾恺之却答应捐钱百万，众人都以为这是谎言。不料顾恺之要寺僧准备一面白壁，他闭门月余，创作了一幅维摩诘像。维摩诘是法力无边而在家修行的“居士”，他与

前来探病的文殊菩萨说法时，天宫仙人亦来倾听，并抛撒鲜花表示祝福。顾恺之选择这一题材，将佛经中的人物与中国人所理想的修行方式以图画的形式表现出来，吸引着当时众多的善女信男。画成那天，顾恺之对寺中僧人说："第一天来参观这幅画的，必须布施十万钱；第二天则要布施五万；第三天以后只要随意布施一些就可以了。"寺门打开之后，这幅壁画熠熠生辉，光彩照人。争相参观膜拜者把通道都阻塞了，俄顷之间便收到了百万以上的布施。顾恺之也因此而名满天下。这是人类历史上最有趣、最轰动的画展之一，也是史籍中记载的最早一次"画展"。当时著名文学家与军事家、东晋宰相谢安就称赞顾恺之的画是"苍生以来所无"的。

顾恺之主要的成就在于提出了系统的人物画理论并且创造了特殊的用笔技巧，使得人物画能从原来的"存形"功能进一步发展到"传神"的写照方面，使得原来的绘画技巧能从单一的状"物"要求上升到描"画"方面。使得人物画从实象的桎梏中解放出来，使得中国画的"笔法"能独立而成为影响绘画发展的艺术语汇，这两方面的成就奠定了后世中国画的发展基础。顾恺之在世界上第一次提出了"凡画，人最难"的响亮口号，将人物画引导到人的精神表达之高度上，将技巧引导到影响绘画风格而不是状物描形的位置之中，揭示了人物画的本质规律与基本要求。顾恺之强调眼睛的描绘能促进传神的观点成了中国尽人皆知的艺术理论，"阿堵传神"也成了画史中最有影响的典故之一。后世将顾恺之创造的笔法形容成"春蚕吐丝"，认为它们"紧劲联绵、循环超忽"，成为后来笔法之宗、十八描之首而称为"高古游丝描"。中国人将顾恺之尊为"画家四祖"之首，的确是恰如其分的。

有幸的是现在尚能通过传世摹本窥见顾恺之某些作品的风貌。其中最古老而著名的一件《女史箴图卷》于八国联军入侵北京时被窃，现成了英国伦敦大英博物馆的珍藏；另一件《洛神赋图卷》的数种传世摹本中，亦有的被美国福履可美术馆收藏。北京故宫博物院亦藏有顾恺之作品的宋代摹本，《洛神赋图》与《女史箴图》是其中著名的两件。从中不难看到顾恺之那种不求过分形似而重神情表达的创作主张，他那高雅古拙的画风，历来备受推崇而成为后世中国画之楷模。



《洛神赋图》局部　顾恺之

顾恺之的弟子陆探微，亦被尊为中国画家四祖之一，他在人物画上的成就，尤其是在肖形及用笔方面，达到了前无古人的高度，被后来评论家认为“六法皆妙、包前孕后”。可惜他的画迹已无传，实在是一大憾事。

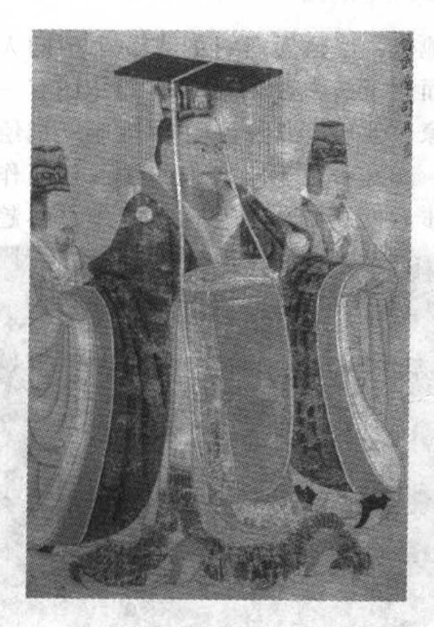
人物画的发展，与佛教艺术的传入有相当的关系。佛画的技法以及造型原则，对中国人物画的发展既是一个比较，又是一种促进。从东晋到中唐，画家四祖顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子均先后从事过佛画的创作和改造，并从中吸取融合了佛画的表现方法，最后创造了中国佛教艺术，并将人物画推向了一个新的高度。张僧繇是在这个过程中最著名的画家之一，他是南朝齐梁之际的画师，梁武帝（502～548 在位）时代的重要佛寺，都是他参与或指导绘饰的。他在肖像画方面也有相当成就，画史上记载他曾受梁武帝之遣，到各地绘分封的诸王子肖像。他善于吸收佛画中的技法与造型，所画的异方人物神灵奇形异貌，并以晕染的方法画出具有凹凸感觉的图画。他创造了一种从书法中吸收变化而来的用笔方法，虽然点画转折时有缺落，但笔断意连。他的作品虽无从得见，但在一件宋代摹本的《五星二十八宿神形图》及另一件传为梁代作品摹本的《职供图》中，可以看出他所处时代的人物画的成就来。

到了吴道子之际，已完全改变了印度佛画的面貌，创造出了一种既联绵不断又能粗细相间、运转自如的描法，被后人称为“兰叶描”。吴道子用这种笔法画佛像背上的圆光，一挥而就；以这种方式画人物的衣带，飘飘欲举，被人们称之为“吴带当风”。当佛画中的人物衣饰从表现肉体的印度那儿沿袭来的“曹衣出水”转化成了表现气韵的、靠中国笔法描出来的“吴带当风”时，正象征着中国佛画的诞生，也标志着中国人物画发展的新里程。虽见不到可确指为吴道子所绘的作品，但在传世的摹本与敦煌、麦积山等地的石窟中，保存了许多这个时期的精美壁画，它们在一定程度上展示了那个时代的绘画风貌。可以断言，其中水平较高的作品，必然会受到大画家们的影响，具有他作品中某些典型的风格。

唐至五代的人物画除了继续肖像画的传统职能外，所谓以圣贤列女为题的教化性绘画已趋于消失，取代它们的是一种生机勃勃的、表现现实生活情景的绘画，这不但是题材的变化，也说明了绘画表现能力的提高与社会文化时尚的转变。干枯空洞的故事说教让位给了活泼生动的形象陶冶，人物画充分展示了自己形色上的文化魅力。这个时期最著



《簪花仕女图》 周昉


《历代帝王图》局部　阎立本

名的人物画家有阎立本、张萱、周昉、顾闳中、周文矩等人。阎立本（？～673），是初唐著名的画家、工艺美术家及建筑师；张萱、周昉是盛唐时期的画家；顾闳中及周文矩为五代十国时期南唐的人物画家。他们均有作品传世，从中可见到这一时期人物画发展的主要线索。

藏于故宫博物院的《步辇图》与藏于美国波士顿美术馆的《历代帝王图》是阎立本的传世名作，《步辇图》描绘唐太宗接见前来迎接文成公主的吐蕃王朝使者禄东赞的情形，《历代帝王图》刻画了两汉至隋代十三位帝王的形象。这两幅画都不画任何背景，只以侍从和少量器物的描绘来交待情境与衬托立体人物，仍保留着肖像画的主要特征；但特别着重服饰、举止、面部神情的刻画，表达出人物的不同气质、个性及外貌特征。同时，所有的画中人物姿态都比较简单，主体人物与侍从的形体比例不一，有意识地突出主要人物的表现。这些特点也正代表了初唐人物画的基本面貌。

张萱和周昉的传世作品有《捣练图》、《虢国夫人游春图》以及《簪花仕女图》、《挥扇仕女图》等。它们都是现实题材的风俗画卷。画中的人物体态丰腴、神情悠然，晕染适当，设色艳丽，在用笔上细劲有神、流转多姿，正是盛唐时代华美富丽风格的典型表现。

《韩熙载夜宴图》是顾闳中传世的惟一作品，是中国古代人物画中的珍品与杰出代表。韩熙载是南唐大臣，官至兵部侍郎、中书侍郎等职。他原是北方豪族，因不受李后主重用而沉溺酒色，此图便是李后主派画院待诏顾闳中夜至其家，窃窥其夜宴情景后根据记忆画成的。全图五段中反复出现的人物形象使人一望即能辨认，对人物心理的刻画极为深入。全图设色清雅绚丽而又沉着，用笔流畅而不飘浮，呈现出工整精细的


《虢国夫人游春图》　张萱

雅正风格，代表了以勾勒涂色方式绘人物画的最高水平，表现了画家高超的状物能力与绘画技巧。相比之下，周文矩的作品则在用笔设色上继承了周昉的画法而有了新的变化，用笔坚凝而多折，色彩淡雅而沉着，更重视构图中人物姿态位置的错落变化以及背景环境的描绘，使人物画从单一的面貌变成了丰富的面貌，这虽与山水画的发展分不开，但也与人物画发展的现实要求直接相关。周文矩的传世作品《文苑图》（属《琉璃堂人物图》的局部）充分地展示了这种新的面貌与风格。



《韩熙载夜宴图》局部　顾闳中

自唐末及五代开始，人物画产生了极大的变化。由于山水画的全面成熟，不少人物画渐渐地将人物主题安排于山水林木等环境之中。而且越来越处于从属地位，使这类题材的人物画中的人物反而成了山水画的点缀。另外还有一些画家，他们不甘于在这种情形下描绘人物，而是着重于将原来的绘画技巧作进一步的发展和改造，在人物画总体趋于衰落的同时，创造出具有特殊风貌的人物画作品，并极大地完善了人物画的表现技巧。这其中最主要的画家，当推北宋画家李公麟（1049～1106）与南宋画家梁楷（约生活于12世纪末～13世纪初）。李公麟发展了白描手法，将其运用到人物画上，达到了空前绝后的水平。并对后世产生了深远影响。梁楷则崇尚减笔描及泼墨，寥寥数笔而概括飘逸，不但在人物画中独树一帜，而且也为后世写意画开一代新风。他的传世作品《泼墨仙人图》集中体现了这种特色。



《文苑图》　韩滉

值得重视的是，宋代出现了大量以人物为主题的风俗画，例如婴戏、货郎、杂耍、演戏等题材，它们使得衰落的人物画坛产生了一些生机。苏汉臣、李嵩便是这方面的著名画家。这类题材被后世广泛继承。到了元代，除了提倡复古的画家赵孟頫尚用勾勒填色的方法创作一些人物画外，整个画坛已几乎见不到人物画的踪迹了。



永乐宫壁画朝天图局部

元明清三代的画坛上，人物画家可说是凤毛麟角。一类是以画肖像著称的人物画家，其中较为著称的只有元代的王绎与明代的曾鲸，曾鲸能在肖像画中重新使用晕染之法而使人物形象具有体量感，其画法风行一时，《张卿子像》是他的代表作之一。



《张卿子像》　曾鲸

另一类是以特殊的形色技巧而著称的人物画家，其中最著名的当推明末清初的画家陈洪绶（1598～1652）。他以奇特的造型、古雅的笔法、新奇的构图，使人物画富于装饰情趣。后来，虽然也出现过一些较好的人物画作品，但人物画毕竟从总体上衰弱了，这既是中国画发展的规律所致，也是艺术史的必然规律所致。作为艺术语汇，人物形象完成了它特定的功能，一定要让位给其他艺术语言。但这并不等于人物画从中国画里消失，从宋元开始，大量民间绘画中人物画上升到了最重要的位置，后来历代的民间绘画中，人物画都是最重要的主题。在现在仍保存得较完好的许多元明清时代的寺庙中，那高超的人物画技巧仍使人赞叹不已。例如山西永乐宫的元代壁画，稷益庙的明代壁画，都是极为高超



《洇梅图》　陈洪绶



《人物图》　任伯年

的人物画精品。清代以至近代许多有特色的民间年画，也以有各自特点的人物形象而备受青睐。许多著名画家也兼长画人物，如明代的唐伯虎，清代扬州八怪中的黄慎、华嵒、任伯年以至当代齐白石，都擅长画人物而又各有特色。但这时候的人物，已不再游离于他们的整个风格之外，而只是作为一种题材观念与创作需要而安排的艺术元素了。

作为现代中国画中人物画的发展探索，这些历史上的成就与经验当值得借鉴思索。

【山水画】

山水画是中国画中特有的门类，它不同于西洋画中的风景画，因为它是在中国画发展中走向了全面成熟后借山水作为题材而进行艺术创作的绘画门类，而不是以描摹自然景色为目的的“画山水”。山水画的发展成熟晚于人物画而早于花鸟画，这是中国画特有的发展历史造成的。一般认为中国山水画在魏晋南北朝时代已逐渐出现，到了隋唐之际已完全成为独立的画种，并产生了以矿物质的石青、石绿为主要色彩渲染着色的所谓“青绿山水”和以墨色为主的水墨山水。五代至宋，是山水画兴盛并成为画坛主宰的时代，完善的皴擦点染等技法与各种表现手段结合，造成了山水画的全盛时期，形成了不同地域风格的总体特征与不同作品风格的各种流派，出现了众多大家，使山水画成为中国画中的最大画科。元代开始，山水画转向写意，创造了众多的特有笔法与墨法，并结合赭石渲染而成为所谓的“浅绛山水”，着重以笔墨神韵为先，以虚带实，开一代山水画新风。明清之后，一方面继承发展前代成就，产生了更多的流派；一方面亦总结前代技巧，形成了一整套绘画程式，既促进了山水画的普及，也在一定程度上束缚了山水画的创新。直至近现代，山水画的探索仍未止足，更重视意境的开拓与构图上的变化，也兼顾造型上的写实与创新，形成了有得有失的各种局面。

从传统的中国画分科来看，山水画包容了最多的题材内容，到了后来，自然界中的宫池城镇等建筑、舟车器物等用品、行人骡马等活物几乎都包含在山水画所要描绘的题材中。特别是许多以风俗为题材的具有特殊场境的绘画，完全可以看成是山水画作品。

虽然山水画的发生相当晚，但是以山水画中的常见题材作为描绘对象却从远古时代就开始了。自古以来，以农耕为主要生产方式的中华民族对山川草木怀着特殊的眷恋，他们将自然作为人类最重要的依存，将人类当成自然中特有的组成部分而形成了天人合一的基本精神。彩陶器物上的旋纹回纹，青铜器物上的云纹雷纹等纹样，都是一脉相承的描述自然观念的重要造型式样。春秋战国时代，孔子已提出了仁者乐山、智者乐水的论述了。但是，要以山水作为描绘对象以至作为创作题材却并不容易，山水那种有常体而无定形的特征与中国画早期勾勒涂色的绘画技法之间，很难找到合适的表现手段，山水给人那多方面的感受更不能靠简单的形色来作象征性的观念解说。因此，虽然在汉代画像砖石中已出现了山水的描绘，但它们只是一种平列着而占据一定画面的某种情境的场面解释。

到了魏晋时代，特别是东晋以降，山水之游成了一种社会风尚，山水诗也成了文学创作的重要体裁，这时，绘画中也越来越多地出现了山水林木的描绘，虽然它们多数仍作为人物故事画中的场境，表现得也十分幼稚朴拙，但山水题材毕竟渐渐占据了一定位置，山水步入了中国绘画的殿堂。这些早期绘画中的山水，尚可从顾恺之传世作品以及敦煌石窟等地的早期壁画中窥见其大致面貌，它们正如古代美术史家形容的那样：树木好像是“伸手布掌”，往往“人大如山，水不容泛”。南北朝时期，山水画取得了独立的发展，出现了极有个性的山水画家，并出现了关于山水画的理论著述。从这个时期的壁画中已可以看到相当精彩的山水林木之描绘了。隋代画家展子虔所作的《游春图》是现在可见到的最早的山水画作品，它已改变了古法中对山水描绘的不足，用勾勒填色加点染的方法构成了“远近山川，咫尺千里”的效果，表明了山水画已完全成为独立画种，在美术史上有特殊重要的地位。

唐代是山水画的发展变革时期。山水画的变革与笔法的进一步成熟有关。吴道子所创笔法重视落笔的轻重与行笔的缓急，可以表现不同力度，描绘不同质地、不同势态的对象，这时，山水画中的不同题材才可能得到较好的表现。因此，自盛唐开始，山水画一变那种描形涂色的面貌，重视画面形色与用笔的变化，无恒形定态的山水题材，在笔法与色彩的选择下渐渐形成了相对稳定的面貌。画家李思训（651～718）与他的儿子李昭道，为山水画的第一次变革做出了重要贡献。李家父子均入仕唐朝，李思训官至左武卫大将军，李昭道官至太子中舍，世称为“大小李将军”。他们创造了一种如同斧劈痕的笔法。这种利用画家运笔的起落转折与速度造成的不同于“描”的用笔技法后来被称为“皴”，它能造就出如同人体皮肤上皴裂似的效果，表现出山石树木的表面形象和质地，也使画面形成了一种所谓“肌理”的追求。“皴法”的出现使山水画获得了迅速发展，李家父子在运用“斧劈皴”的同时还选用了沉着的石青石绿作为主要渲染颜料，并配合金色的勾勒，使山水画具有浓厚的装饰意味而产生了强烈的审美效果。因此，美术史家普遍认为：山水之变，始于吴，成于二李。这结论也概括了唐代山水画的发展历程。现在传世的唐代山水画作品并不多，但它们代表了唐代山水画的成就与面貌。历来有人认为它们之中可能有李思训父子的作品，其中较为典型的有《江帆楼阁图》、《春山行旅图》、《明皇幸蜀图》等。

唐代山水画的变革有两个重要贡献。第一个贡献是笔法与色彩的突破，创造了一种金碧辉煌、工整细密的具有较高审美价值的“青绿山水”，使山水画从状物的桎梏中初步解放出来，形成了艺术上的统一面貌与造型追求。这种青绿山水画一直被后世画家所继承，并赋与它们各个时代的特色。虽然也发展出了所谓“大青绿”“小青绿”的品种并与界画相结合，但却保持住那种鲜丽堂皇、雅正而富装饰趣味的总体风格。这正是唐代文化的面貌，也是中国画的特有创造。历代出现了不少著名的青绿山水画家及青绿山水画作品，其中最负盛名的作品可能要数宋代青年画家王希孟所作



《明皇幸蜀图》 李昭道

的《千里江山图》了。宋徽宗政和三年(1113)，年仅18岁的青年画家王希孟用半年时间画成了这幅51.5厘米高、1191.5厘米长的画卷。也许因为过于劳累而精力耗尽，画成之后不久，他便溘然长逝了。这幅用心血凝聚而成的作品现在仍保存在故宫博物院中，它色调丰富、层次清晰，将山光水色表现得淋漓尽致；构图严谨而场面壮阔，代表了青绿山水画的成就。其后明代的蓝瑛、清代的袁江、袁耀，都在青绿山水方面有所发展、取得独特的成就。

第二个贡献是从绘画观念上真正确立了山水画的地位，使山水作为中国画特有的艺术语汇而确定并得以发展。笔法与色彩的选择以及它们在技法上逐渐



《千里江山图》局部 王希孟

形成完善体系，使得山水题材能从一般的描摹景色中升华成为利用造型元素来完成的艺术创造，山水通过笔法与色彩的法则而创造一种情境，进一步作用于人心，完成了自然景观所不能胜任的文化陶熔作用。此后，由于山水的有常体而无恒形，反而更有利于通过它们作艺术表现与基本艺术元素选择的探索。因此，从某种意义上讲，山水画的确立，反而打破了题材对手法的规定，使得绘画艺术能进一步地独立发展。实际上唐代的画家已经从多方面作了这样的探索。相传唐代画家张璪就以水墨晕染的办法来表现山水，大诗人王维也以水墨晕染与勾勒结合的方法创作山水画，唐代美术史家张彦远称后者的画"破墨山水，笔迹劲爽"，现在已无确信的作品来印证这些论断，但从总体上讲，这应当毫无疑问的看成是对山水表现方式的尝试，是一种更重视"笔"和"墨"的表现能力之发掘而不是摹形状物之精确的尝试。但在唐代，这种探索并未成为主流。使山水这种自然物最终成为绘画的主要语汇并完善地寻找到这种绘画语汇的表述方式，这个重任是靠五代至宋元的众多山水画家们完成的。



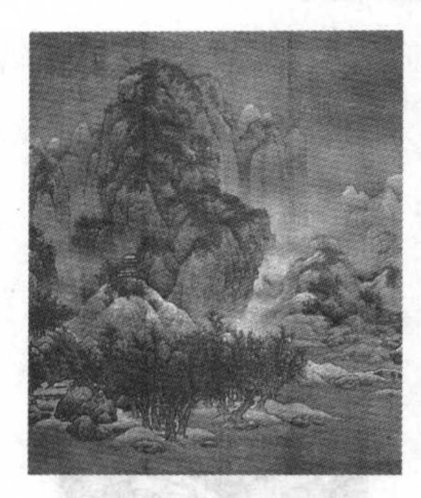
《万壑松风图》 巨然

唐末五代之际，出现了四位在山水画发展中作出里程碑式贡献的画家，他们是沁水（今属河南省）人荆浩、长安（今陕西西安）人关仝、钟陵（今属江西省）人董源、江宁（今江苏南京）人巨然，史称"荆关董巨"。四人之中，两南两北，他们共同创造出了山水树石等题材的众多表现手法，在总体上形成了南北流派的不同风格。他们已有意识地追求笔墨，并注重对自然景物的反复揣摩描绘。荆浩曾隐居太行山，常携纸笔入山写生。他曾说："吴道子山水有笔而无墨，项容山水有墨而无笔，吾当采二子之长，成一家之体。"从大体上看，荆浩与关仝的作品着重于树石的表现，高山深谷，气势雄浑；古树奇木，笔意多姿；巨峰危石，景象森然。董源与巨然的作品则着重于山水的表现，多用水墨晕染，山峦浑厚、树木苍茂；曲径平湖，平淡天真；密树重山，活泼秀润。他们传世的代表作品有《匡庐图》，《山溪待渡图》、《关山行旅图》，《潇湘图》、《龙宿郊民图》、《夏山图》以及《万壑松风图》、《秋山问道图》等。



《山溪待渡图》 关仝（传）

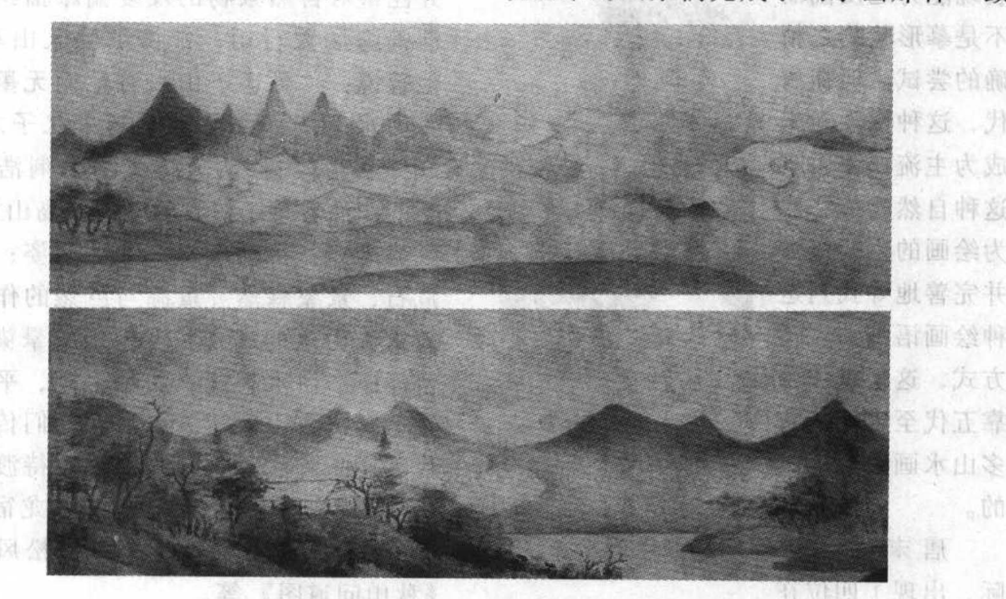
北宋时代，著名画家李成（919～



《雪景寒林图》　范宽

967）与范宽（约生活于10～11世纪）继承了荆浩与关仝的画法，并吸收了巨然绘画中的某些特长，将山水画的表现力提到了空前的高度。他们善作林木丘壑，多其深远高旷的全景构图，擅长大幅作品的结构处理，气势恢宏，博大深远，色精笔妙，雄浑厚重。例如范宽的传世作品《溪山行旅图》与《雪景寒林图》均高达两米左右，它们曾被普遍赞誉为“天上神品”。它们集中体现了中国山水画成熟时期那种艺术精神，既精致又大气磅礴，既有姿态又善于沉思，既长于描述特定题材又充分表达出人的精神境界，成为特定时代中艺术发展史上最具容量的作品之表率，是一定时代条件下才能产生的里程碑。北宋值得重视的画家还有米芾（1051～1107）及米友仁（1086～1165）父子。他们博学多才，诗文字画俱佳，在绘画上富于创新，创造了一种以浑圆凝重、干湿相兼的横笔点来描绘山峰的方法，后人称之为“米点”。他们所画的山水有一种仿佛于苍茫雨雾中才有的韵致，被称为“米家山”。他们的作品在当世虽未产生极大的影响，但他们那“不取工细，意似变己”的主张与重视全面文化素养的作法对后世产生了极其巨大的影响，成为后世“写意”的楷模之一。

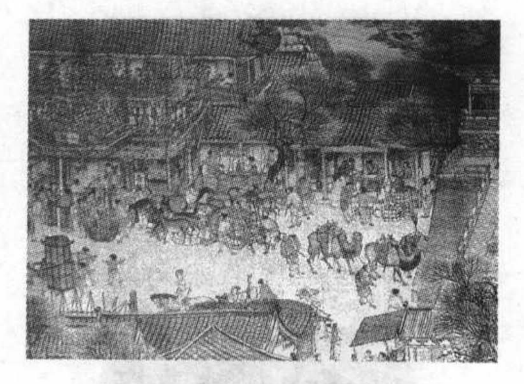
从北宋末年到南宋，合称“刘李马夏”的刘松年、李唐、马远、夏圭四人，被后世誉为“南宋四大家”。如果说北宋的画家们完成了山水画那种“致



《潇湘奇观图》局部　米友仁

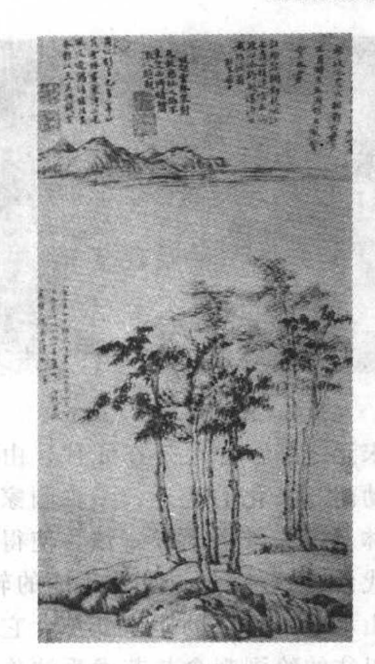
广大”的探索，那么南宋画家们在山水画上的成就则侧重于“尽精微”的描绘。他们一变那种“远观其势”的布形取势之画法，而对一木一石、山腰水角、树梢坡脚作细致刻画，同时充分利用扩展了的绘画题材，将舟车、房舍、人物、花鸟适当地补入其间，技法完善，描绘别致，小中见大，柔里现刚，在片角之景中达到“近取其质”的境界。尤其是马远与夏圭，他们的手法丰富，表现方法多样，善于运用空白而构图特殊，被后世称为“马一角”和“夏半边”。他们的传世作品不少，无论是一角山或一片水，几枝树或数只鸟，都能表现得灵巧至极，从中可看到山水画与花鸟画及人物画的相互影响和互相融合的痕迹。南宋的山水画不但对后世中国画产生了影响，也直接影响到日本等地的民族绘画，至今日本仍将他们历史上那些受南宋山水画影响而具有相似画风的作品称为“南画”。

由于绘画的发展，各种综合题材的作品也越来越多，它要求画家具有多方面的刻画本领与各种笔墨技巧。这类作品中最著名的当推画家张择端的传世佳作《清明上河图》。这幅收藏于故宫博物院的作品长527.8厘米，高24.8厘米，为了表现北宋首都汴梁（今河南开封）汴河两岸“物阜民丰”的繁荣景象，在以山川田野河流城镇街市相继的环境描绘中，安排刻画了各种姿态的人物500余个，牧畜50余头，车轿船各20余艘，房屋30余栋及石桥、店铺等物。展示了12世纪中国城市的风貌，画法精炼，布局巧妙，将宏伟场景展示得有声有色，为人类绘画史上少有的描绘巨大场景之典范佳作。



《清明上河图》局部　张择端

宋元之际，特别是在元代，由于社会的动荡与文化的变迁，不少画家隐迹于山林，潜心于书画以寄情，使得精致的宋代绘画发生了一场革命性的转折，这是山水画最重要的一次变革，它对中国画以往的绘画观念与艺术手法作了一次巨大的冲击。这次转折较彻底地改变了以往的绘画观念，形成了一整套新的艺术标准，使得山水画的创作从原来较多地着眼于“山水”这一方面而转向了更多地着眼于“画”的方面。对于笔墨的普遍讲究与高度重视，是这次转变的外在表现形式之一；对于形色状物方面的轻视与对气势韵味的追求，是这次转变中所体现出来的重要审美变化；诗书画印的结合，是这次转变所带来的新成就。这些，使山水画上升到一个新的文化层次，成了后来山水画发展的基本驻足之处。“元四家”是这次绘画变革中的关键人物，他们无一例外的都是山水画家，且均为当时属于最下等级的“南人”。他们是不入仕不作官的隐士，是有较高文化素养的学人，而且竟没有一人被列入后来官修的《元史》。从中可见他们共同的人品情操，也决定了他们共同的艺术追求。他们是平江（今属江苏省）人黄公望（1269～1354），吴兴



《六君子图》 倪云林

(今属浙江省)人王蒙(1308~1385),嘉兴(今属浙江省)人吴镇(1280~1354),无锡(今属江苏省)人倪瓒(1301~1374)。四人绘画各有特色,黄公望与王蒙偏向于浑茂华滋一路,倪瓒与吴镇偏向于简淡疏脱一路。以黄公望与倪瓒的面貌更典型,成就较大,对后世绘画的影响也尤其深远。

黄公望号大痴,通经史、晓音律、工书法,晚年隐居富春山,每携纸笔入山,只在荒山奇木中独坐留连,能体味其中人所未察的情境。他作画以草籀笔法入画,皴笔不多,苍茫雄秀,爱用赭色加墨青合染,水墨苍润而不堆砌,天真自然而不拘泥,有"峰峦浑厚、草木华滋"之誉。他的这种画法后来被许多画家学习继承,被称为"浅绛山水"。《富春山居图》是他最著名的作品,全画长636.9厘米,是他晚年的得意之作。倪瓒号云林,家豪富而善收藏,后散尽家财而飘游隐居于太湖。他作画喜用水墨,墨色简淡,用笔方折轻松,有一种"天真幽淡,似嫩实苍"的面貌。他自称"逸笔草草",实则充分显示出他的笔墨功力,真正达到了"以简驭繁"的境界。他亦能诗善文,书法篆刻均极佳。他的传世作品较多,对明清以来的影响非常巨大。

此外,元代尚有一些山水画家能在继承前人法度基础上各有所成,例如赵孟頫的青绿山水,高克恭以"米家山"发展而来的水墨山水都有一定影响。他们在重视笔墨趣味与文化素养方面的追求也是共同的。

经过宋元画家的努力,中国画在下列两个方面已完全成熟,山水画作为最广泛题材的画种当然更不例外。一是认识到绘画本身不再只是状物图形,而是包含了写情造境、怡气畅神等更多对社会人生的创造作用;二是形成了不依附于题材类别而只取决于绘画自身发展及画家特点的一整套理论法度,包括各种笔法、墨法、选景、布局以至题押、收藏、装裱、鉴评等一系列已成程式条款的定则。由此而造就了两方面的绘画发展趋势。一方面是广大层面上的画工,包括民间工匠与宫廷画工都易于依例而行,产生了以不变应万变的程式化制作倾向,众多的题材在精巧的法式中化成了统一的面貌而以工巧取胜。另一方面是较高文化层次的画家,多出身于读书人,入仕隐逸均不以画为业,他们多重视寻找新的绘画观念与手法,重视个性发展而不重定式定则,因此会选择一些有代表性的题材,造成了题材集中而个性不一。于是,画坛上产生了新的分化。"文人画"越来越多地步入了上层文化的绘画领域。这是明清以降中国画坛的

总体特征。

明代山水画的主要成就，前期主要集中表现在以戴进和吴伟为代表的“浙派”，后期主要集中表现在以沈周、文征明、唐寅、仇英等“明四家”为代表的“吴派”上。“浙派”追溯宋代马远、夏圭等人的风格，艺精而画格不高。“吴派”则溯元人意趣，使山水画趋于精进完善，成就及影响均较大。“吴门四家”都是江苏人，人们将他们称为“明四家”也并非偶然，他们的成就代表了明代绘画的主流。

沈周（1427～1509）字启南，号石田。他可称为吴门画派的创始人，是一个超然在野的文人。他在多方摹习前人作品后自成一格，笔墨苍劲结实，长于各种技法与各类题材，而主要成就体现在山水画方面。他对笔墨的总结实际上使他成为中国绘画史上第一位如此全面而又运用自如地把握笔墨的画家，后来许多画家均受其影响。他晚年时笔墨粗简，能融汇前人精华而不露斧凿痕，作品面貌多样，变化丰富。文征明（1470～1559）及唐寅（1470～1532）均出自沈周门下。文征明发展了沈周笔墨中雅



《东庄图册·蓤濠图》 沈周

致清淡的一面，唐寅则结合着工整缜密的宋画风格而发挥了沈周秀润流丽的一面。他们都有极大影响，尤其是唐寅（即唐伯虎），由于他全面的文化素养，特有的个性及经历，加上小说家与民间传闻的鼓吹，使他成了一个家喻户晓的人物。仇英出身于漆工，画风接近唐伯虎但较细弱而少骨力。他在技法上的功



《古木幽篁图》 唐寅

力为时人所不及，但在文采与才气上又为时人所鄙薄。总的来看，明代画坛的主要成就在于由重“技”转向于重“文”，许多画家均有极高的文化素养并兼善诗文书画，且长于各类题材的表现，因而形成了所谓的一代画风，使宋元以来的“文人画”得到全面发展普及。例如唐伯虎即是在各方面均功力深厚，人物、山水、花鸟无所不精的画家，人们对他的推崇实际上是将其当作明清以来文人画家的某种典型来塑造的结果。

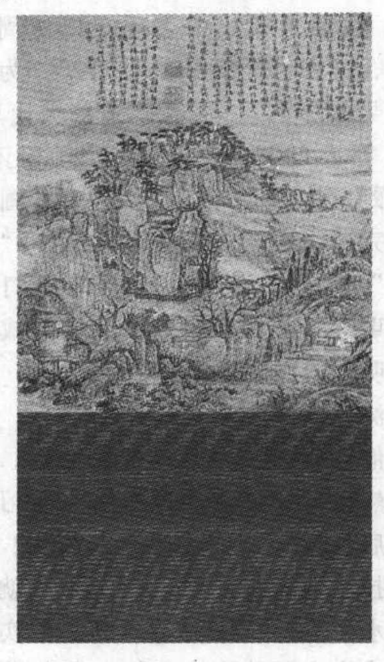
明代画坛上，继“吴派”之后的一代宗师当推董其昌（1555～1636）。他是华亭（今上海市松江县）人，官至礼部尚书，其家富于收藏，他本人诗文书画均极佳，书法秀逸，画趣古雅，笔墨

秀润。他的作品追求儒家“中和宽厚”的主张，标榜“士气”，有一种刚正平朴的博大气象。他在理论上也极有贡献。由于他的成就和地位，加之其传世作品极多，因而实际上他已成了当时画坛之盟主，后世画坛之宗师。



《秋兴八景图》之三　董其昌

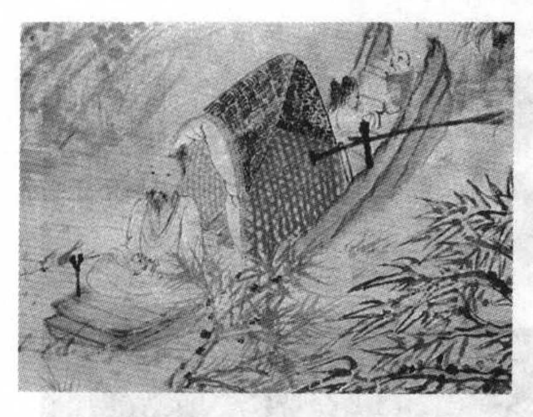
明清之际，画坛上呈现出空前的繁荣与多彩面貌，在花鸟、山水两大题材的交辉中出现众多的风格流派，虽则在题材上各有侧重，但更重要的划分标志却是绘画风格与文采了。例如以恽寿平为代表的“武进派”，以董其昌为宗师的“松江派”，还有“新安派”、“黄山派”、“虞山派”、“娄东派”、“江西派”等。一时间，所谓的“金陵八家”、“画中九友”、“四僧八怪”等谓称不绝于时，从中可一窥画坛之总体面貌。实际上这些画派对整个画坛的影响不大，但对地区风格的形成却功不可没。例如“金陵八家”之首龚贤（1618～1689）的积墨山水，“姑苏派”之首萧云从（1596～1673）的直勾用笔都有相当的特色。



《仿王蒙山水图》　髡残

总的来看，明末之后的山水画，总体上是笼罩在以“四僧”为代表的追求创新精神与以“四王”为首的追求精炼规矩这两种风格之中。“四僧”都是明末清初之“遗民”，既感于时事，又哀于身心，借绘画以抒其抑郁不平之气。四僧之中，石涛（朱若极）与八大山人（朱耷）系明宗室，后出家为僧，通禅学、晓佛理，书画有独特造诣；弘仁字渐江，髡残字石溪，均有不幸遭遇而落发为僧。四人之中，石涛与八大山人均兼工山水花鸟而以石涛在山水画方面影响较大；弘仁与髡残均以山水见长，以其简约高古之风格与浑厚苍老之韵致而各具明显特色。

石涛（1642～1718）名号极多，原济、阿长、大涤子、清湘遗人、瞎尊者、苦瓜和尚等等均为其常用名号，广西桂



《巨壑丹岩图》局部　石涛

林人，晚年定居扬州，其山水画构图新奇，笔墨多变，淋漓酣畅，于豪放中寓静穆，清雅中显气概，为同时代各家所不及。传世作品极多，影响直至当代。

“四王”是清代画坛“正统画家”的代表。他们是王时敏、王翚、王原祁、王鉴，以王翚（1632～1717）与王时敏（1592～1680）成就更大。由于“四王”的作品过分摹古而趋于程式化，因而后来颇遭非议，实际上他们对中国画那种传统的宽厚仁和、温良敦实风格之追求与各类技巧法式的归纳总结是功不可没的。对促进古代画法的精研普及，对画谱的促进与对民间工匠技法的提高，对促进清代统治者的汉化也有相当贡献。



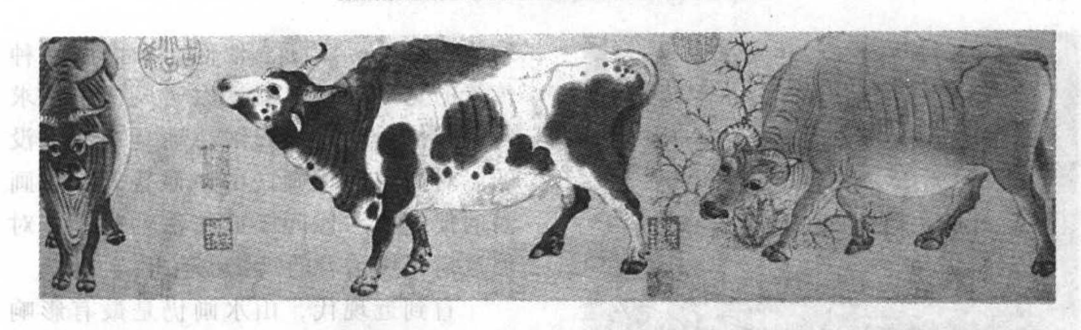
《仙山楼阁图》　王时敏

直到近现代，山水画仍是最有影响最受重视的中国画科之一，不少画家从时代的要求出发，加强了写生训练，探求笔墨的时代气息，许多画家在逆境中亦独自努力，形成了当代山水画的不同侧面，其中黄宾虹、李可染等山水画大家，亦是举世瞩目的。

【花鸟画】

花鸟画在中国画中是出现并成熟得最晚的画科，但在后来又是最为丰富宽广的一大画科。一般认为它出现于唐代，发展成熟于五代至宋，明清之后题材相对集中而风格多变。其实，就题材而论，许多应当属于花鸟画题材的对象在唐代之前就作为专门题材而广泛出现，因此，花鸟画实际上是包括了飞禽走兽虫鱼博古等题材在内的。

花鸟题材的选择与后来它们成为绘画语汇，是中华文化的选择与中国绘画发展的必然结果。中华民族自古自称为“华夏”，这已包含着某种理想的选择了。“华”即是“花”，汉字最初将它写成一个茂盛的花序；“夏”也是那岁月中花繁叶茂的季节，对于原始采集与农业经济来说，这正是审美追求之源。因而，彩陶上以及青铜上的许多定型纹样，不但有一些与花叶十分相似，而且中国人还会不自觉地称所有的纹样为“花纹”，这正是“花”所造就的审美感觉





《五牛图》 韩滉

与文化积淀。在河南临汝出土的一件彩陶缸上，用红、白、黑等色绘出了一幅《鸟鱼石斧图》，从中不难看到对花鸟画中常见题材的远古描绘。到了唐代，各种画马、画牛名家辈出，其中韩干、曹霸便是名垂青史的画马名家。现在传世的画家韩滉的佳作《五牛图》更是惟妙惟肖，是唐代绘画中的杰作。

在唐代画史中还著录了善画花鸟园蔬的边鸾。晚唐也有一些以画猫兔、鸟雀、草竹等著名的画家，如刁光胤、滕昌佑等，但其传世作品均不一定可靠，实际上，在唐代，花鸟题材虽开始受重视，但仍只停留在物象的描绘之中，花鸟作为绘画题材与山水不同，它们那恒定的形貌与体态会给绘画以更大的"形象"桎梏，画一只鸟或一朵花远没有画一座山或一片水那样随意而"无常形"，因此，要使花鸟题材能作为一种绘画语言参与到文化造就中去，必须有待于绘画进一步的发展完善。所以，花鸟画的出现成熟要晚于山水画了。

晚唐至五代是花鸟画发展的重要时期，而从五代南唐开始创立的宫廷画院，对花鸟画的发展起过极大的推动作用。五代时蜀国的黄荃与南唐的徐熙，是花鸟画独立形成过程中最著名的人物，是中国花鸟画主要风格形式的开创元勋。

黄荃字叔要，成都人，曾为蜀国的翰林待诏，后与他的弟弟与两个儿子一同转入宋代画院。他的重要贡献是将当时勾勒染色的各种技法完善地运用在花鸟题材的描绘上，着重于晕染而形成了秾丽工细的华美风格，使花鸟题材能渐次独立成为具有较大审美能动作用的绘画语汇。他的作品多以珍禽异卉为题材，描绘细腻生动，甚至有乱真的写实技巧。有一次他画在宫墙上的仙鹤被蜀主赏识而将此宫殿命名为"六鹤殿"。现在尚存于故宫博物院的《写生珍禽图》是他传世的惟一作品，而且是他课徒之画稿，虽无更多构图章法，但其描绘的生动与

工细实在令人叫绝，反映了中国画在发展过程中曾达到过的高超状物技巧，那种以为中国画缺乏写实能力的看法会在这件作品前不攻自破。与黄荃齐名的徐熙是金陵（今江苏南京）人，史称他为“金陵布衣”，是一个超然不入仕途的画家。他为人宁静淡泊，独创了一种墨彩并施、互不相掩而草写杂施的所谓“落墨法”，使花鸟画的用笔一开始就与色彩联系起来，为后世“没骨法”开了先河。他善画江汀野鸟、山间花草、蔬果茎苗，为花鸟画奠定了丰富的题材。他的作品在后世受到了文人学士们极大的推崇，但传世真迹绝少。徐熙与黄荃的不同题材、不同手法、不同面貌的作品成了花鸟画最初形成的两大流派之表率。美术史家一言蔽之曰：“黄家富贵，徐熙野逸”，一语中的地道出了他们的区别。正因为如此，花鸟画在发展形成中就有了众多的面貌与技法，使它很快发展成后来居上的绘画门类。

宋代是花鸟画成熟的时代，花鸟画渐渐成为专门探索的对象，许多画家为了进行花鸟画创作而寻找各种技法与创作手段，甚至耗费了毕生精力，其中最为后人乐道的要推“写生”对花鸟画的促进。中国画中所谓的“写生”并不同于西洋画中简单的“对景作画”，更不同于将活人活物作成模型或摆成不动的“模特儿”那种实际上是“写死”似的描摹。中国画从形成开始就强调面对现实作仔细观察和全面把握，而对花鸟中的题材提出“写生”的要求，实际是对其中主要题材之花果树木等“静物”提出了要重视其“生”态的描绘，以这样的要求来指导花鸟画的创作。北宋画家多乐此不倦。画家吴元瑜、易元吉等，往往远游湖海，深入山林，与猿猱獐鹿为伍，并多亲自栽花种竹，蓄石凿池，畜兽养禽。他们将花鸟画题材扩展到对野生动物的描绘中，在当时与后世都为人称道。特别值得提到的是北宋四川画家赵昌，他每于清晨晓露未干时，围绕花圃，手中调色摹写；并常在风霜雨雪之际，潜观花枝的不同姿态，并将它们描绘下来。他一反当时工丽秾艳的厚重涂色方法，用透明的色彩表现花鸟的生机，明润匀薄，活色生香，被誉为“妙于傅色”。他则自称为“写生赵昌”。他的作品对后世影响很大，以至于后来在一些画史与画论中，甚至将“写生”作为折技花鸟画的代称。现藏故宫博物院的《写生蛱蝶图》相传是他的作品，画风与五代时期的花鸟画有明显不同，生动灵透之气跃然纸上。

北宋知名的花鸟画家尚有崔白，他



《写生蛱蝶图》　赵昌

的作品亦有数幅传世，风格清澹生动，对风霜草木的动态表现精妙，体现出花鸟虫鱼的动态，抓住了典型的瞬间情景，代表了北宋花鸟画的风貌与水平。《双喜图》可称是这类作品的代表。由北宋



《芙蓉锦鸡图》　赵佶

至南宋，花鸟画发生了一次转变，宫廷画院对这次变化起过重要作用。宋徽宗赵佶（1082～1135）是其中的关键人物。他虽身为国君，但却不理朝政，沉溺书画，亲自掌管翰林图画院，并将画院列在琴、棋、书等各院之首；以科举



《梅石溪凫图》　马远



《猿猴摘果图》

办法选拔画家并授以极高待遇及荣誉。因此，逐渐形成了一种反映宫廷精美华丽雅致的审美趣味，以工细笔触与雅丽色彩作生动细致描绘的所谓“院体”风格渐次成为画坛主流。赵佶本人亦是一位书画俱佳的多面手，他在书法上所创造的有金石味的“瘦金书”自成一格，雅致风流；他的绘画题材宽泛，人物花鸟俱工。其传世作品《芙蓉锦鸡图》从选材到描绘俱显出他的风格来。南宋时代的传世作品极多，题材广泛，但画家姓名多不可考，特别是许多精美的册页，多属宫廷画院画家们的力作。后世将这些作品通称为“宋人小品”，其中亦有一些北宋作品，但主要反映了院画风格，体现了更为生动活泼的情趣，富有生活气息。作品善于捕捉各种生动姿态与转瞬即逝的情景，反映出花鸟画由静向动、由宽泛向精微的总体变化。从北宋花鸟画的全局描绘到南宋花鸟画的局部写照，正反映了花鸟画与山水画相同的“致广大，尽精微”的发展趋势。发展到最后，甚至在描绘一只针尖大的小蚂蚁时，也要重视它是抬那几只脚以及触须如何运动，其观察与描绘真可谓细致入微了。

宋人的花鸟画，已完成了状物之极则，花鸟画必须打破由此而造就的桎梏才有新的发展之可能。

自元代开始，发展至极的精细描绘面临新的抉择。但与山水画不同，花鸟画在完成了生动的造型与精细的描绘之后，转而更重视花鸟中意境情趣的发掘，重视题材观念寓意的进一步深挖及这种观念与绘画形式的进一步结合，因此出现了题材相对集中、技法相对统一的新变化。元代之后的花鸟画，一直保持着在技法上的“工”与“写”这两条并重的基本发展途径。“工”在画法上比较重视描法与染色，是传统绘画的勾填基本方式在不同题材与不同时代中的变化迁延。“写”则是由笔法所导致的中国画特有表现技巧。元代以前的“工”多追求华美的画面与细致生动的描绘；元代以后的“工”亦多用水墨淡彩而加强勾勒的用笔变化，追求刚健淡雅且水墨淋漓的效果。元代以前的“写”更重视“皴”和“擦”的用笔技巧，并以墨色和淡彩为主，旨在追求物象的表现并重视疏淡简约的笔墨情趣；元代以后的“写”开始强调各种笔法、水墨与色彩的综合表现，特别是“点”法和“涂”法的发展使“写”有了本质突破。其后所谓的“工笔”、“写意”、“兼工代写”、“双勾”、“没骨”等技法为主的分类，莫不与这些基本方式直接相关。如果说“皴”法是因山水画发展而创造并促使山水画语汇独立完善的关键，那么“点”法则是花鸟画的发展所创造并使花鸟画语汇丰富完美的诀窍。直接以彩色或水墨作以点代描代染的处理，不但出现了不可重复的艺术效果，也反而使原来简单的“写”有了层次丰富的色泽变化，反映出更多用笔用墨的情调，还使得丰富美丽的花鸟题材能较完善地统一于这艺术技巧之中。因此，以点染为主的“写”法，在元代以后的花鸟画中成了主流，“写意画”也成了后来花鸟画以及以“写”法绘画的统称。

元代以后的花鸟画题材明显地相对集中，尤其是集中在后来所谓的“松竹梅”这“岁寒三友”或者“梅兰竹菊”这“四君子”上。实际上这些题材均出现很早，唐代人物画中已有对松菊的细致描绘，五代时蜀国的李夫人以“金错刀”笔法画竹，宋代已有以画竹而著称的文同等名家了。元代画家王冕（1287～1366）是画史上著录的画梅名家，他能以水墨画出梅花的神采与品格，突出画家不羁的个性，所以有人说他不画“官梅”画“野梅”，他自己也题画梅诗说“不要人夸好颜色，只留清气满乾坤”，表现了他不与元代统治者妥协的气节人品。此外，元初画家郑思肖（1241～1318）画兰花不画土，寓意国土被蒙古侵略者践踏的故事，也成为中



《墨竹图》 文同


《墨梅图》　王冕

国画史中最动人的篇章而永久留传。

从绘画发展的角度看，题材的集中只有在绘画技法与理论完善之后，画家们从纷繁的题材中解脱出来，进一步强化绘画语汇而造成各自特色时才可能出现。事实上，松竹兰等题材恰恰是花草中最朴质无华的那类题材，它们又寓含有最多的文化观念，它们可说是绘画中最不利的描绘对象。中国花鸟画在成熟之后将题材集中在这些对象身上，揭示出中国画往更高层次发展中难能可贵的又一规律。明代之后，许多花鸟题材都


《芦雁图》　林良


《残荷鹰鹭图》　吕纪

受到了寓意的影响，例如牡丹的富贵、水仙的清白、荷花的高洁等等，它们不但强调了花鸟画精神的表达，也在极大程度上影响了民间美术，使民间美术品的面貌与文化作用有了相当的改观。明代的花鸟画家，较著名的有林良、吕纪与陈淳、徐渭，其中对后世影响最大的当推徐渭。

林良与吕纪是明代前期的花鸟画家，他们均生活于15世纪。吕纪继承发展了“院体”花鸟画，但又将其恢复成宏大的构图与生动的造型相结合，笔致工整，设色精丽。林良由善作鹰鹘，并多以水墨渲染，作品清澹而笔下生风。他二人风格明显不同，但均为明代画院中画家，从中可见明代花鸟画的众多风格。陈淳与徐渭是明代后期重要的花鸟画家，他们在笔墨上又有新的演变。特别是徐渭的水墨写意花鸟，大有千古一人之概。

徐渭（1521～1593）字文长，号青藤、天池，山阴（今浙江绍兴）人。明



《牡丹蕉石图》 徐渭

代著名戏剧家和诗人，在书画方面更有独特造诣。他反对因袭前人的“鸟学人言”之做法，主张“心为上，手次之，目口末矣！”他的画具有走笔如飞、泼墨淋漓而直指胸臆的特色，引起了后人心悦诚服的赞叹，郑板桥和齐白石都佩服到愿作“青藤门下走狗”的地步，可见他的成就与巨大影响。虽然写意花卉的画法渊源有自，但真正能够充分发挥中国画笔墨纸张特殊效果而创立了水墨大写意画法的，不能不归功于徐渭。徐渭不但能重视材料的性能，更能重视诗文书法印鉴在绘画中的应用，巧妙地将诗书画印结合而成为了特有的东方特色，他几乎有画必有题，诗文书法奇崛离奇，笔墨苍劲超脱，可谓珠联璧合，神采飞扬。

应该看到的是，徐渭作品中所表现出来的特点不仅仅只是他个人的坎坷遭遇和特殊秉赋造成的，同时也是社会新兴文艺思潮的反应与花鸟画发展的要求所导致。题材的趋同使花鸟画面临单调枯涩的危机，如果不对绘画技法与造型元素作全面开拓，不再更新的审美层面上对绘画提出新的要求。花鸟画要进一步发展是不可能的。因此，将诗、文、印等当成绘画中画面构成的艺术要素并最大限度地探索笔墨运用技巧，在笔锋变化多端，墨色运用丰富的情况下达到“烟岚满纸”的统一格调，便成了徐渭在绘画上刻意的追求与完美的独创了。后来的花鸟画家，大多从思想上继承了这一财富而使花鸟画具有了更为深刻的精神作用与审美内涵。四僧之一的朱耷，便是继徐渭之后在花鸟画发展中具有最独特面貌与成就的画家。

朱耷（1626～1705）号八大山人，原为明朝宗室，明亡后出家，后改信道教，居江西南昌市郊天宁观。作品中所署别号极多，有雪个、传綮、驴屋等，最常见的是“八大山人”，笔形似“哭之笑之”。他的画笔墨极简，概括冷峭、凝炼苍劲，形象变化多端，往往花无正



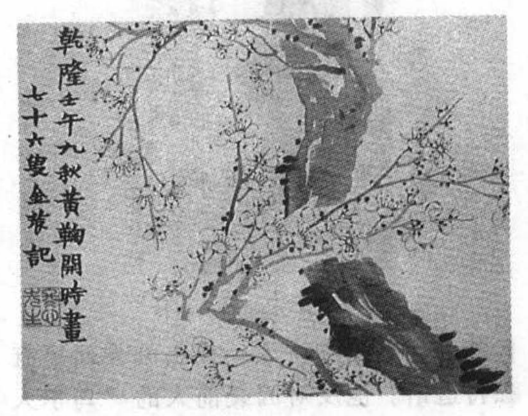
《柯石双禽图》 朱耷

色鸟无名号。奇石怪木、残山剩水，无所不精。他所画的鱼鸟，往往每以“白眼向人”，有人谓之“伤心鸟”、“瞪眼鱼”，从笔墨形象中传达出强烈的愤世嫉俗之情与国亡家破之恨。他的诗文古奥奇峭，书法淳朴刚健，共同造就了整个画面灵奇、冷峻而又生动、深沉的境界。从艺术发展上看，正是由于他的努力，才将写意画法的技巧提炼成为独立的艺术元素，将众多的题材渐次还原到“花”和“鸟”的文化观念之中，这时的“花鸟”，已是画中的精神所在；画中的花鸟，又是画家笔墨造就；而画家的笔墨，都是时代的文化与画家的人生素养秉赋个性所至，绘画发展到此，才真正体现了它更高的作用于人心的文化价值观。八大山人的传世作品较多，他所创的笔法及形象，对中国艺术产生了广泛的影响。

继八大山人之后最有影响的画家，当推清代乾隆年间寓居在扬州的一批极富个性的画家，他们是郑燮、金农、黄慎、李鱓、高翔、罗聘、汪士慎、李方膺、闵贞、高凤翰、边寿民、杨法，陈撰、李葂等人，后人将其中的八位代表画家泛称为“扬州八怪”。前四位画家为“八怪”中的代表人物与成就较高者。他们多以花卉为题材，亦画山水、人物。取法于写意画传统而不拘前人陈规，且均能诗书、擅篆刻，讲究诗书画印的结合。他们与当时画坛时尚相悖，被目为“怪物”，遂有“八怪”之称。他们虽各有特点、个性鲜明，但在总体风格上也有统一的一面，他们共同代表了中国画发展中的创新精神。郑燮与金农又是他们之中最著称的两位。



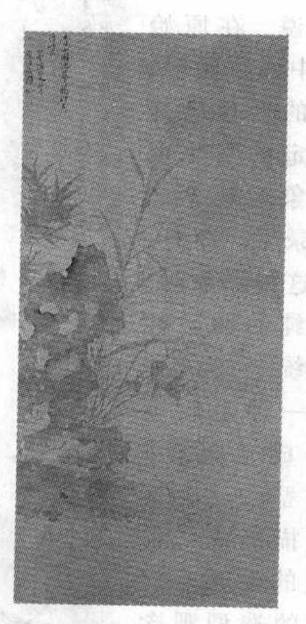
《竹石图》 郑燮



《墨梅图》 金农

郑燮（1693～1765）号板桥，是扬州八怪中的特出人物，他的入仕、辞官、卖画等经历在八怪中具有中国文人典型形象的意义。他善画兰竹。书法诗文自成一格，笔墨生动、删繁就简，标新立异，有一种苍劲挺拔且磊落潇洒的面貌。他的整个艺术风格与他的人生经历融为一体，在人们心目中形成了一个刚正不阿、胸襟坦然的文人形象，为后世广泛推崇，其作品也雅俗共赏而广为流传。金农（1687～1764）号冬心，是扬州八

怪中画格较高且成就更大的代表人物。他一生坎坷、博学多才，工诗词、精鉴藏、善书画，尤以独创之书体名重一时。在绘画上山水、花鸟、人物无所不精，尤长画梅，往往“涉笔即古，脱尽画家之习”。画中爱长题而多古雅奇趣，但他的艺术在当时曲高和寡，他一生未能摆脱寄居庵寺的困境，直至衰老穷困而逝。此外，八怪中还有不少画家各有特长，如边寿民的芦雁、黄慎的人物、罗聘的鬼怪均著称于时。总的来讲，中国画发展至此，题材已不能造成对画家的局限，对于绘画和具体画家来讲，不是什么题材最恰当，而是选择怎样的题材最好。对造型元素的进一步把握使画家们多数能选择各类题材，只不过各有擅长而更能自由发挥罢了。



《花果册·香林紫云》　恽寿平

清代有影响的花鸟画家，值得提到的还有清初的恽寿平（1633～1690），号南田，他擅长直接以色彩或墨点染加写涂而作画，即后世所谓的“没骨法”。他的作品彩墨隽秀，清润雅致。与“四王”加吴历共称为“清六家”，对后世写意花鸟画影响较大。清代中期与八怪同时期的扬州画派画家，福建上杭人华嵒（1682～1757），号新罗山人，也是一个富于创造的花鸟画大家。他同样工



《山雀爱梅图》　华嵒

书善诗，绘画上能大胆着色，精粗兼具，艳而不媚，清而不薄，达到一种绚丽秀雅的境界。清末至近代画家吴昌硕（1844～1927），在花鸟画中溶进篆籀笔法，熔金石味、书法趣于画中，重整体、尚气势，是将金石字画诗的融合锤炼至更高境界的新尝试，其艺术风格对中国近代绘画和日本绘画均有较大影响。

直至近现代，花鸟画仍作为最有影响的画种，举世瞩目的国画大师齐白石不但在意境题材方面广为开拓，在技巧趣味方面也别开生面，造就了一代新貌，为世人所喜爱。花鸟画也作为中国画中最重要的特有画种而得到世界各国人民越来越多的重视。



《桃实图》 吴昌硕

【绘画理论】

中国画的特殊发展道路与特殊存在形态，既产生了中国独特的绘画理论，又受制于这种特殊的理论形态。一般认为，中国绘画的理论体系形成于魏晋南北朝时期，其标志是“六法”的提出。实际上，从中国画的发展来看，绘画理论的出现要早得多，在中国最古老的典籍文字与上古时代的传说中，就已有明确的关于绘画的理论认识。而由于中华民族特有的生存方式与特殊的记志方式，绘画的理论认识要比以上这些可见的文字言传还要早许多。

现在所能见到的大批最早的中国绘画是原始彩陶器物上的纹样。它们以各种不同方式在中国黄河流域并波及华中东南西北东北一些地区中迁延了三、四千年，对中国后来的绘画发展起过极其重要的影响。这些彩陶中的绘画其造型手法与所创造的形象均相当统一，它们在如此广大范围中长时间出现，必定是受制于某一文化观念或一定造型法式指导下的结果。总的来讲，它们在题材上集中在鱼，鸟、虫、兽与人这几个方面，以鱼的题材最多，其他题材也并非孤例。它们的形象被描绘得生动简约，只能标志出它们分属于鸟、兽、虫、鱼、人的“身分”而不能判断它们的种类。它们在描绘过程中特别突出的是其动态与神情，不囿于某一种确定的具体对象，更不局限于从某一固定的特定角度去描摹具体的对象，而是在大致确定其形象“身分”的前提下通过对同一类动物的特征、动态作多次感受，将得到的结果综合把握、凭记忆作总体描绘出来。也就是说，在原始时代的中国绘画中，所创造的形象已是某种确定的文化中特定对象的观念之形态记录了。而且，在创造这种形象时，只有单纯的两三种色彩和统一的两种手法：一种是用单色平涂成“阴影”似的造型，一种是用单色描绘成“勾勒”似的造形。这样统一的造型观念与手法是由中华文明形成过程中对绘画的特殊认识造成的。



《山溪群虾图》齐白石

中国是世界上

最古老的文明古国之一，是世界原始农业文明的发祥地之一。与其他古文明相比，中华文明的主要区域，中华民族生存繁育的黄河与长江流域，是世界上惟一的东西流向的大河流域区域，加之它们地处北温带，因此，在这个区域中形成了具有四时寒暑的同一气候带与相同的天象，具有相同的时令节气与明显的四季。这样，当原始人类沿着河流迁徙时，他们所遇见的是同样的天时地利与相同的植被，他们不能通过迁徙找到食物而不得不定居下来，依靠贮藏的食物过冬，并希望在籽实成熟时多采集一些食物以备储存。于是，在中华大地上，极早便形成了定居的农业社会，形成了和平的、集体的生产方式与交往方式，形成了以被籽植物生产为主的重四时不同生产的相同天时地利下的原始农业文明。这使得中华民族有可能从文明之初便用一种统一的方式去认识相同的自然与相似的自身。这种认识产生得如此之早，以至人们只能用最原始的记录方式来表述它们。这便是用刻画的方式和涂抹的方式来记录“形”或“色”，来表述人们观察到的对象。另一方面，在长期的以采集活动为主要生产方式的原始文明中，中华民族形成了特有的观察世界的方法，由于被采集对象多是静止的并且极少是偶然出现的，因而人们可以从容地、反复地观察对象，比较它们的差异，甚至可以参照自己以往的视觉经验和对照别人的视觉经验来判断对象表象与实质间的联系。因此，这种视方式所获得的视象是一种有时间与空间运动所参与的视方式与反复比较思考所获得的理性认识的综合产物。这是中华民族自古以来形成的基本视方式，彩陶上的形象说明了这一点。由于有了这样的观察方式与记录方式，最早发生的绘画便作为一种原始文化中最主要的记志形式，不约而同地采取了这种观察方式与记录方式，统一在“绘”和“画”的表述之中。“绘”正是指的单色平涂，“画”便是指的勾勒成形。它们在汉字和汉语词汇表述中的本意便是人类最初的绘画方式。当它们兼而用之时，“绘画”或“画绘”一词便产生了。它们沿用至今，表述了中华文化特有的对绘画的认识特征。

在中华上古关于绘画产生的种种传说中，实际上已表明了一种文化对自身的解释，它们曲折地反映出了这种有关绘画的基本观察方式与表现方式。关于绘画起源的比较普遍的说法是“河图洛书”的故事，即是《易》中所载的“河出图，洛出书，圣人则之”。后世不少人将这段文字解说成图画是由龙背负着从河里出现的，文书是由龟背负着从洛水中出现的。实际上这是一种附会，这简单的记载只说明了图画与文字一样，都是产生于远古农业需要注意生产时令与气候而对河水进行观察记录的道理。产生于对某类被称之为“龙”的爬虫游鱼类的“物候动物”的观察记志或由龟甲兽骨进行占卦的刻画记志。另一个有影响的传说是“仓颉造字、史皇作图”，将绘画与文字的发明权归到传说中的人物身上。但不少记载指明，史皇即仓颉，是黄帝的大臣，他在仰观天象、俯察地物、近睹鸟兽之迹中创造了文字和图画，传说中他是具有“四目”和超常智慧的人物。史皇的历史已无从稽考，但这个传说本身已记志了中华民族上古时代那种不局限于“双眼”的观察方式，那以

物象和印迹为基础的记志方式，揭示了中华民族在文字与图画创造过程中的共同渊源。

正因为在中国最初创作绘画与最初创造文字相似，都是为了用“图”来记志人类对事物的认识，中国绘画才从一开始就受到特别的重视。而且，在图符记志之初，由于绘画的直观性与自由度可以在较多方面发挥记志功能，因而在一定程度上比文字更重要，汉语中至今将书籍泛称为“图书”，艺术史家都认为在中国“书画同源”，可见其影响之深远。因此，在汉字规范化广泛使用之前，中国绘画的发展是沿着以形色造就“观念的纹样”之道路发展。各种器物、特别是青铜礼器表面之定型化纹饰，正是这一发展的结果。到了周代，由于“卦”的出现，绘画一方面成为社会规范的标志，另一方面也增进了对形象描绘的记录功能而与“卦”产生了相对分工。大量纹饰的形、色规则成了社会等级标志，绘画属于礼仪的重要内容，《周礼》中的内容之一便是划分不同等级的绘画内容与绘画原则。同时，表述历史人物与历史事件的绘画也越来越多，成为政治文化教育的需要而兴盛起来。绘画的状物功能重新受到了重视。

魏晋南北朝之前的中国画理论，集中体现在“状物”与“教化”方面，前者主要是从春秋战国到汉代都不断提及的“狗马难画，鬼魅易图”的观点；后者则由以《周礼》中对工用材器等规范规则为代表。韩非子、张衡等著名学者都在其著作中提出了狗马难画，鬼魅易画的观点，强调了“状物”的功能。此外，在不少哲学著作中亦有以画为喻的理论，其中“解衣礷礴”与“画蛇添足”最为人知。前者是《庄子》中的故事，借宋元君称赞一个“解衣礷礴”而裸体在家作画的史臣“是真画者”的故事来论述其“无碍”的思想。后者是《战国策》中故事，借“画蛇添足”而失其饮酒资格来比喻多此一举、有害无益。它们实际上并非专门的绘画理论，但绘画普遍受重视与普遍绘画要求亦可见一斑。

从魏晋南北朝至宋代，是中国画理论体系形成与各方面的基础理论逐步完善的时期。这段时期中，有关中国画的创作观念、技巧法度、鉴藏品评、画史著录等各方面都形成了专门理论，产生了传世的经典理论著述。

顾恺之提出的“传神”论使中国画从单纯的“状物存形”要求中解放出来，他对“描”法的用笔总结使中国画从“绘画”上升到了“描画”，随后，南朝画家谢赫在中国第一篇绘画品评专论《画品》在提出的“六法”，标志着中国绘画理论体系的独立形成。“六法”指绘画品评的六个方面，即所谓“气韵、骨法、应物、随类、经营、传移”，谢赫所论这六个方面的标准是：气韵生动、骨法用笔、应物象形，随类赋彩、经营位置、传移模写。唐代张彦远已将“气韵、骨法”列为六法之首，其后，论者益众，“六法”被广泛地用作各画科的基础理论，成了中国画论甚至中国画的代称。

与“六法”相类似的基本理论，有五代荆浩在《笔法记》一文中提出的“六要”：气、韵、思、景、笔、墨，“六要”扩展了“六法”中尚未出现的绘画要素，明确地重视了中国画技巧与主、客体的关系，而立足于审美要求上，

亦对后世产生了极大影响。宋代刘道醇在《圣朝名画评》中更提出了评画要明“六要”而审“六长”，“六要”是“气韵兼力，格制俱老，变异合理、彩绘有泽、来去自然、师学舍短”，“六长”是“粗卤求笔、僻涩求才、细巧求力、狂怪求理、无墨求染、平画求长”。已深入到技巧法度理念各个方面，是画理专门化与深入化的表现。

在品评中依“神、妙、能”三品分为九格，唐宋之际补入“逸”品，成为绘画等级的划分标准，其后“逸品”越来越受称赞，表现了绘画以个性、审美为主要标准而以技巧次之的特殊要求，决定了中国画较高的文化品位与特殊的文化要求。

由于绘画在造境上的完善与皴擦点染等各种用笔技巧与着色技巧的全面形成，相应地也出现了“三远”“三病”“五色六彩”之类的理论总结。“三远”为宋代画家郭熙在《林泉高致集》中提及的“高远、平远、深远”之法，其后韩拙在《山水纯全集》中又增加了“阔远、迷远、幽远”之说而合称“六远”。“六远”强调了视觉中的运动感与主体感，对中国画的造境达情起了至关重要的作用。“三病”是宋代郭若虚在《图画见闻志》中提出的用笔之所谓“版、刻、结”三种弊病，“五色六彩”则分别强调了墨色与空白的运用，强调了色泽的干湿、浓淡、深浅、焦润等方面的造就，它们共同造就了国画技巧中重笔墨、笔墨技巧中重灵活多变与个性的理论基调，其见地与效果都非同一般。

不但如此，有关特殊门类的专门画论也是这个时期出现的理论形态之一，南朝宗炳的《画山水序》与王微的《叙画》是中国最早的山水画专门理论，也是世界上最早的专门绘画门类的画论。其后的专门画论有五代荆浩的《笔法记》，北宋郭熙与其子郭思合著的《林泉高致》，北宋韩拙的《山水纯全集》等等。值得提出的是唐代张彦远（815～875）的《历代名画记》，这是中国最早的一部完善的绘画理论巨著。全书10卷，有通论、专论、评论、史传，不但全面论述和记述了唐代中叶以前的各种画迹，史料以及各种主要理论，甚至波及古书画跋尾押署，公私收藏、买卖价格等内容，并列373名画家小传及不少画论、材料详实，立言允当，历来被誉为画论著述中的《史记》，开小国画论体系之先河。其后的主要中国画史与著录有北宋郭若虚的《图画见闻志》，南宋邓椿的《画继》，唐代裴孝源的《贞观公私画史》，宋代官修的《宣和画谱》等，均多少继承《历代名画记》的体例。

绘画品评是促进绘画发展的关键，南朝谢赫撰《画品》，成了中国画第一部品评专著，其后南朝姚最的《续画品》，唐代朱景玄的《唐朝名画录》，北宋黄休复的《益州名画录》。北宋刘道醇的《五代名画记》、《宋朝名画评》，北宋米芾的《画史》等，都是著名的画品著作。

总的来看，可以用两个成语来概括从南北朝至宋代的中国画发展与理论建树。如果说魏晋之前的画论为的是“存形”，而自魏晋始，“传神”则指导了整个画坛，“画龙点睛”的成语，正是对画家主体与“传神”要求的写照，这成语来自张僧繇画龙，点睛后龙破壁而飞的传说。此时的形不再只是象形的“物

象”，而是画家创造的“生动”之形象了。而到了宋代，另一则著名的成语“胸有成竹”，更进一步将画家对客体世界的认识把握提升到一个新的高度。这成语来自苏东坡对文同画竹之评价。只有当画家“胸有成竹”时，画竹才成为一种可能表达的主体认识。唐代画家张璪曾说过“外师造化，中得心源”，而“胸有成竹”则正堪为此之注释。从“画蛇添足”到“画龙点睛”到“胸有成竹”，正揭示了中国画从“仰观天象、俯察地物、近睹鸟兽之迹”到“外师造化，中得心源”的变化，展示了中国画从“摹形”到“传神”到“造型”的认识与要求。

元代以后的中国画理论，一方面继承并保持着古代画论的基本范畴与基本理论形态，从史学、著录、品评、论述、法度等几个大的方面进行理论探索，并使这些探索的结果条理化、深入化与普及化。与前代相比，除了各种相似体例的理论著作外，明显的变化是出现了较多有关法度的谱诀性质的著作，促进了中国画的普及、教育，同时也产生了某种程式化倾向。元代及明清的重要画史与著录著作有：元代夏文彦的《图绘宝鉴》、明代有《图绘宝鉴续编》与《增补图绘宝鉴》及《画史会要》、《无声诗史》等，清代此类著作传世极多，较有学术价值的有张庚的《国朝画征录》、蒋宝龄的《墨林今话》等，书画著录则以明代张丑的《清河书画舫》、汪珂玉的《珊瑚网》，清代吴升的《大观录》、高士奇的《江村销夏录》、安岐的《墨缘汇观》以及官修的《石渠宝笈》等。画论虽沿袭散论与有感而发的形式，但亦有不少有影响的著作传世，著名的有元代汤垕的《画鉴》，明代董其昌的《画旨》、唐志契的《绘事微言》，清代石涛的《画语录》、笪重光的《画筌》、方薰的《山静居画论》等。此外，专门的谱学如清代邹一桂的《小山画谱》、明清之际的《十竹斋笺谱》、《芥子园画谱》都极享盛名。还有专论工具材料的清代的《绘事琐言》、专论装裱技艺的明代的《装潢志》等，亦可见中国画理论的多方面深入。

但是，更重要的是另一方面，自宋元开始，特别是元代之后，中国画论产生了一个重要的根本转折，重视绘画语汇的探索发现，重视创新的艺术境界、重视绘画的文化功用以及重视画家主体的造就，成了中国画理论的主要精髓。宋代已提出的“画中有诗”“求无人态”的理论与“写生”的实践，将绘画的审美要求扩展到其他文艺形态的领域之中，苏东坡在一首评画诗中写的“论画以形似，见与儿童邻”的著名论点，又彻底打破了以摹形为绘画惟一功能的标准。元代开始了对笔墨的集中探索，既是一种对艺术语言“纯化”的研究，又是一种对形象创造的深入。倪云林提出“逸笔草草，以写胸中逸气”的观点。并且指出画中形象并非一定是一般观念中的物象。这一理论产生了极深远的影响，成了后来中国画论的核心。于是，大量的其他艺术门类中的精华形式被作为中国画的造型元素吸收融汇，诗书画印熔为一炉的特征才得以出现。笔墨的追求使“写”上升到了空前重要的地位。应该看到，“写”不但在技巧上包容了“画”、“绘”、“描”等基本笔法与“皴擦点染”等用笔技巧，更重要的是它更强调用笔的主体特征以及笔法的文化要

求。这是中国画对艺术元素的又一次提纯，也是对画家提出的更高要求。与此相应，画家的主体渐渐上升为主宰绘画品格的关键。明代董其昌提出的“读万卷书、行万里路”便一语中的地强调了这一点，重视“读书行路”这种画外的功夫，正是对创作主体文化性的强化与提升。将画家的知识与人生阅历当成绘画文化品位造就的关键，才能使绘画本身彻底摆脱外物的桎梏与规矩的局限，成为一种源于人生而直指人生的文化载体。这个理论一出，所有以物限画与以法度画的理论便相形见绌而退居次要位置，绘画与人生发生了直接关联，笔墨也因此获得最大解放，成了人生的文化创造，后来大量新的中国画理论，例如“人品高画品亦高”、“搜尽奇峰打草稿”等等均源于此，“逸笔写逸气”、“逸品为高”等传统看法也在这一基础上找到新的诠释而发扬光大。到后来，郑板桥提出了“胸无成竹”与“画到生时是熟时”等理论，石涛提出了“笔墨当随时代”的主张，从明末到近现代不断讨论的“不似之似”等观点，都代表了中国画理论的新成就。石涛的著作《画语录》具有哲学的高度与一往无前的精神，郑板桥指出竹有“眼中之竹、胸中之竹、手中之竹”，实体与前人作品造成了对眼、胸、手的桎梏，只有当“胸无成竹”时，才能重新认识到自己时代中的“竹”而创作出“我体”来。他在一首诗中写道：“四十年来画竹枝，日间挥洒夜间思，冗繁删尽留清瘦，画到生时是熟时。”这时的竹，已不是单纯的题材所表述的实体，而是画家借“竹”这种文化观念而创造的绘画语汇了。这时的“生”，既是竹子“生动”“生气”之“生”，又是技法上不依前人而别开生面之“生”，还是自己认识上与创作中不守陈法、不断发现“生我”之“生”。这些理论的提出，展示了画家们的勇气与自我否定之精神，展示了中国画在重视绘画艺术性及其对人生文化造就作用方面的炉火纯青的追求，这正是中国绘画以至中华文化能不断发展的根本精神。

清末至近现代，西方绘画理论的逐渐完善与西方教学方法的渗入，使西画理论与技法越来越多地影响了中国画。加之国力疲弱、国运不昌，中国画作为传统文化的精粹而受到了不公正的对待，几乎被当成“替罪羊”而遭灭顶之灾，大有被西法改造取代之呼声。然而艺术的真谛是对人生文化的造就，中国画反而在这种文化碰撞中发现了自身的不足，出现了一种全面深入与普及的趋势。虽然各种探索将要受历史检验，但它们都有助于民族文化的认识与发展。其中齐白石那“贵在似与不似之间，太似则媚俗，不似则欺世”的绘画理论，黄宾虹晚年总结的“平圆留重变”与“浓淡破泼积焦宿”等所谓“五笔七墨”的技巧，李可染的“不与照像争功”之主张，都是这种新形势下的自强理论，它们既尊重了中国画的规律，又重视了时代对中国画的新要求。

总的来讲，自清末之后，对中国画形成了两种基本看法，一种是重视绘画的实际功利而指斥中国画并不实用且徒有某种程式，必须改造甚至取消；另一种是强调绘画的娱悦功能而赞扬中国画那高妙的文化精神与精炼的艺术语言，必须坚持更求发展。在历史动荡与大变

革中，中华文化遭到前所未有的冲击，社会变化使中国画赖以生存的条件发生了根本变化。对于中国画的探索不外乎借古开今与引外促内这两个方面的努力。要讨论这种探索的功过得失也许为时尚早，文化的“我化”既不是寻常任务，更不是凭个人主观愿望便能实现的，没有“南朝四百八十寺”的建树，便不会出现唐代的“中国菩萨”，没有“洛阳家家学胡乐”的变化，也不会有“胡琴琵琶与羌笛”这些“中国民乐”的产生，画道之律也并无例外。但相信无数的努力终究不会被埋没，它们在日渐增进的交融中会结出新的果实，在中国文化的土壤上一定会寻找创造出中国画的现代形态来。

九、雕塑艺术

【原始雕塑】

旧石器时代的雕塑至今尚未发现。在新石器时代，雕塑作品开始出现，但大多是陶塑，表现的是妇女和女孩的形象。在辽东半岛黄海沿岸后洼新石器时代遗址中，发掘出6000年前的40多件陶塑，造型多是动物形、植物形、人形或人兽合一形，这是目前中国发现的最早最丰富的陶塑。

在辽西牛河梁，考古人员发现了5000年前的女神庙遗址，里面有完整的女神头部雕像，以及许多女娲雕像块，跟真人大小差不多。最具特色的是仰韶文化时期的青少年女子的陶塑人像或头像。如陕西华县柳枝镇出土的一件泥塑



彩陶人首瓶



红陶人面

人面，女孩的特征很明显，双目呈桃叶形，外眼角向上翘，菱形的嘴显得纯朴稚气。辽东后洼遗址中的动物雕刻有龙、虎、猪、狗、鸡等生动造型，刻画入微，给人以朴拙而饶有生趣之感。

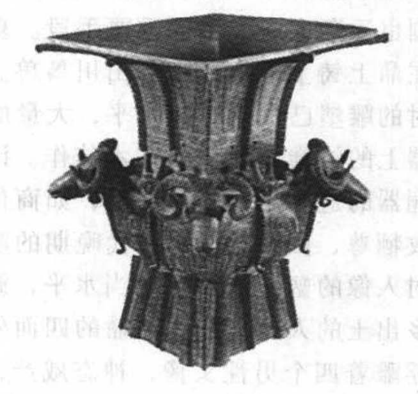
【夏商周雕刻】

到了夏朝时，随着制造工艺的进步，雕刻也逐渐成为装饰的重要手段。夏禹时在鼎上铸上纹饰，上有山川鸟兽。殷商时的雕塑已具有相当水平，大量的青铜器上的纹饰是绝妙的艺术佳作。许多青铜器的造型是雕塑的精品，如商代的鸟纹牺尊、四羊方尊。商代晚期的雕塑在对人像的塑造上已有相当水平，湖南宁乡出土的人面方鼎，在鼎的四面外壁上浮雕着四个男性头像，神态威严，表明这时的工匠已具备良好的造型能力。


四川三星堆出土的青铜面具

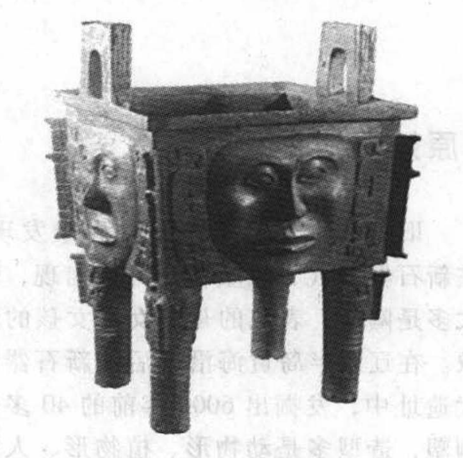
20世纪80年代在四川三星堆商代大祭祀坑中，发掘出了数十件青铜人像、人头像和面具。造像与真人大小相近，十余件青铜头像的帽盔、发型、面目、神态各不相同，用概括夸张的手法塑造出一种静穆感和神秘感。其中青铜连座人像高1.7米，头戴高冠，身微前倾，胳膊平抬，手作握物状。这些青铜雕塑表明，当时的雕塑艺术和铸造技术都达到了较高水平。

除青铜工艺上的铸刻外，牙、玉、骨、石雕都有新的创作。郑州商代遗址中发现不少陶塑，有人像和羊、兔、鱼、龟等。刻玉在商代、周代有大量作品，人物龟虫应有尽有。殷墟出土的乐器虎纹大石磬，正面用流畅的复线精刻卧虎


四羊方尊

一只，周围加以图案纹饰，极其精美。

到了周朝，雕刻艺术更加繁荣，《周礼》上记载当时已有八种雕刻的材质，即象、玉、石、土、木、金、草、羽等，其中以玉尤为重要，并设玉府之


大禾方鼎

职，专司刻镂服玉、佩玉、含玉、玉敦、六瑞、六器。铜器的雕刻在当时亦有很大发展，大多用于礼器的铸造。周代的石刻传于今日的有石鼓10个。石鼓高约3尺，是用原来的大块圆石略加镌凿而成的。

【汉代石雕】

秦汉是中国雕塑史上的一个重要阶段。

秦汉两代，雕塑同其他艺术门类一样被用来当作宣扬政治统一的工具。随着宫殿、祠堂、陵墓的大规模兴建，雕塑同样以前所未有的规模和数量出现。依其材料可分为陶俑、石雕、铜雕、木雕、玉雕、泥塑等，根据雕塑的功用大致可分为大型纪念性石雕、建筑装饰、工艺装饰和陶俑等。

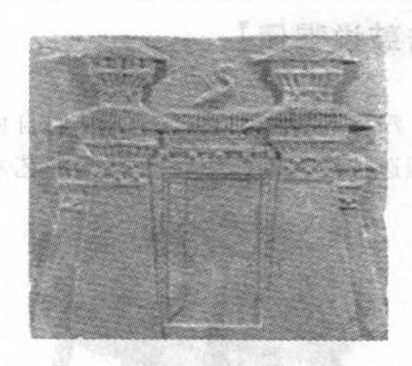
【碑阙】

碑阙多作为宫殿、苑囿、陵墓前的特定设置。阙是体现封建礼仪的一种象



山东武氏祠石阙

征性装饰性雕刻，一般立于宫廷、官衙和墓前。汉代墓阙保存至今的共有28



凤阙图

处，其中四川有21处。其代表是雅安高颐阙，该阙高达数米，阙前雕石兽。

【墓前石雕】

这是秦汉时期墓葬建筑中不可缺少的组成部分。墓前石雕大多是石兽，这些石兽是汉代人们想像中的猛兽，它有虎豹的身躯、飞鸟的羽翼和狮子的头，体态雄健并呈现出充满生机的弹跃感。它们一般左右对称于墓道，镇守一方，

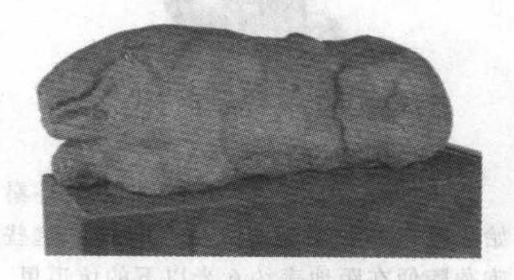


辟邪

镇恶辟邪。现存的有河南南阳宗资墓前的石雕、山西太原北郊出土的辟邪石雕、四川德阳和雅安出土的天禄辟邪石雕等等。

与生机勃勃的石兽相比，汉代的人像雕塑则显得稚拙古朴，在方柱体石面略施浅刻而成。

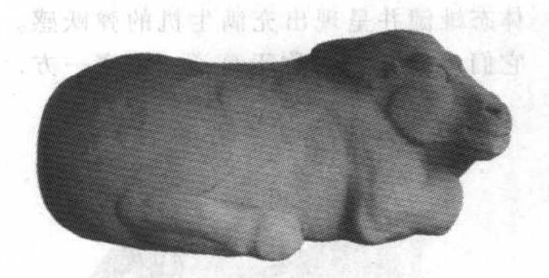
在众多的汉代墓前雕刻中，最杰出的是霍去病墓前雕刻。霍去病是西汉大司马骠骑将军，他先后6次出师远征漠北，去世时年仅24岁。汉武帝为纪念他



霍去病墓前的伏虎

的战功，为他建造了一个大冢。他墓前的雕刻，大多以马来突出创作的主题，歌颂英雄。马是西汉将士的伴侣，西汉骑兵因马之骁勇而强盛。所以墓前有跃马、卧马、立马（或称马踏匈奴），马

的神态各异，每一创作都以马之形态营造出气氛。这批石雕不仅在创作题材上



霍去病墓前石刻卧牛

设计精巧，而且还体现了汉代艺术的古拙美，是中国古代大型纪念性雕塑的杰出创造。

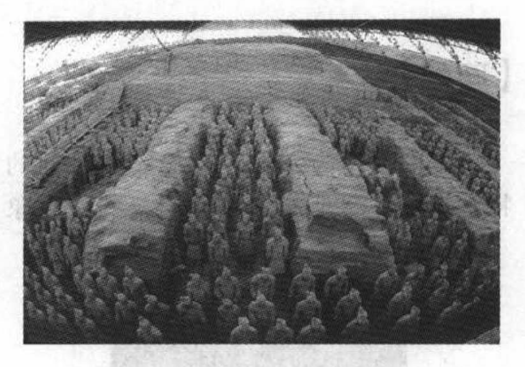
【秦始皇兵马俑】

秦代的陶俑进入了一个大发展时期，被誉为“世界八大奇观”的秦陵兵马俑，足以代表当时陶塑艺术的辉煌成就。



秦俑头部

20世纪70年代，在陕西临潼县秦始皇陵东侧，发现了大批兵马俑。这些殉葬陶俑在距地表约6米以下的坑道里，一号坑长230米，宽62米，由6000武士俑组成一个军阵；二号坑长124米，宽98米，是由战车、骑兵、弩兵、步兵编组的军阵；三号坑面积约520平方米，有几十个武士俑，中间还有来不及放置



秦始皇陵兵马俑

俑的大坑。整个布局是按左军、右军、中军等军队编列体系来规划的。

兵马俑的塑造手法是非常写实的，将士、战马与真人真马相当，服饰、装束逼真，容貌神情各不相同，形象个性鲜明，军吏威武刚强、指挥若定，士兵则机智勇敢、坚韧不拔。不同的个性特征又统一在全军威武雄壮的气势之中，兵俑直立静止又给人一种整齐划一之感，这种整体美感，体现了工匠们非凡的艺术功力。

【击鼓说唱俑】

汉代陶俑题材广泛，工匠们自由发挥塑造技能，创作出许多精美的艺术作



彩绘陶负鼎鸠

品。1969年山东济南北郊的西汉墓中出



嬉戏俑

土了一组彩绘乐舞、杂技、宴饮陶俑，形态生动活泼，以观赏者的静态来衬托演出者的动态，取得了强烈的艺术效果。



舞踏俑

汉代的陶俑大多以日常生活为表现的对象，各类劳作者、奏乐者、说唱者在陶艺人的手下无不生趣盎然。其中成都天



击鼓说唱俑

回山出土的“击鼓说唱俑”是一件绝妙的作品，它极其形象地表现出一位说唱俑的神情形态。他说到妙处，禁不住翘足举臂、眉飞色舞，诙谐活泼的生机溢于手足。

【秦汉铜雕】

随着时代的变迁，曾经盛行于商周时的青铜工艺从礼器的神秘中解放出来，至秦汉时已出现了对现实生活进行真实塑造的作品。1980 年在秦陵出土了两组大型的铜质车马和铜俑，制作工艺极为精湛。“长信宫灯”和“马踏飞燕”是汉代青铜造像的代表作品。长信宫灯 1966 年出土于中山靖王刘胜妻窦绾墓。此灯外形是宫女执灯，灯盘可以转动，



祭祀场面贮贝器

以改变灯光照射的角度，灯火的烟通过手升进体内。整座灯是一件完美的圆雕，各部分造型比例适当，人物神态安详。

1969 年在甘肃武威雷台出土了铜马仪仗队，共 38 匹铜马、14 辆铜车及数十件铜俑，是东汉一个出行队列的缩影。其中足踩龙雀的天马（马踏飞燕）尤为杰出。马昂首长嘶，三足腾空，一足踏过飞燕。从雕塑技巧上看，艺术家掌握了力学平衡原理，是雕塑史上的杰作。

在汉代铜制艺术史上，滇族铜雕是非凡的创造。他们在青铜器的盖上，焊铸着成组成群的各种人物和动物形象。主要以当时的民俗和祭祀为题材，比如


彩绘铜车

纺织作坊、战争、纳贡和杀人祭祀等。装饰在斧、戈等兵器上的动物雕塑形象和装饰上铜饰物上的雕塑形象，大多取材于狩猎、动物之间的搏斗或弱肉强食的情景。少数民族地区的这些雕塑艺术不同于中原地方的样式与风格，体现出了他们出色的艺术表现力。

【石窟造像】

佛教在东汉末传入中国，到魏晋南北朝时佛教传播蔚然成风。佛教石窟造


阳洞菩萨立像　龙门石窟

像在三国两晋时随佛教的广泛传播而开始盛行，隋唐时与日俱增，一直到13世纪，实为中国造像的黄金时代。石窟造像西起新疆，中经甘肃、宁夏、陕西、山西、河南，复从四川到云南、广西，可谓遍布华夏。在这数十处石窟中，就其风格而言可分三个时期：早期是魏晋南北朝时代，中期为隋唐，晚期是晚唐至两宋。


山西大同云冈石窟全景

北魏云冈和龙门石窟为中国石窟造像的早期代表。云冈石窟与敦煌莫高窟、龙门石窟并称为中国古代佛教石窟艺术三大宝库。云冈石窟全长约1公里，主要洞窟53个，石雕佛像51000多个。主要造像是昙曜王窟造像，是北魏前期的


龙门石窟全景

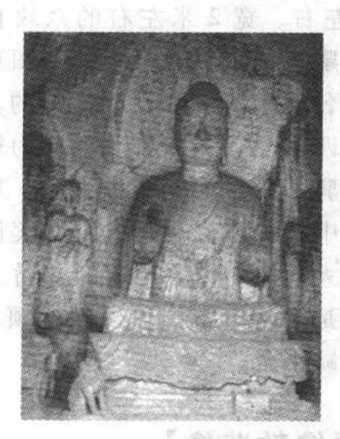
代表作品。石窟的主像占据窟内大部分空间。主像深目高鼻，宽肩厚胸，身着通肩大衣。主体佛像神态庄严祥和，超然而静穆。佛的衣纹既有厚质衣料凸起的衣纹式样，也有薄衣贴体的衣纹线条。第20窟为一尊高13.7米的佛坐像，由于窟前壁已崩塌，造像完全露天，这尊造像躯体雄伟、气魄深厚，已成为云冈石窟的象征。昙曜王窟造像的风格仍有着犍陀罗式、中印度样式和西域样式的气息。

龙门石窟在河南洛阳南郊。古阳洞是最早开凿的洞窟。洞窟中的主像释迦牟尼佛结跏趺坐，身着褒衣博带式袈裟，显得仪态端庄、雍容安详。两壁的菩萨神采潇洒飘逸。这时的造像风格已接近南方汉民族的审美形态了。

原为此窟中的《礼佛图》（现藏美国堪萨斯州博物馆），表现帝王王后朝佛的情景。采用平面浮雕，人物皆趋前而行，线条的流畅表现，给人以一种徐徐而进的动感。从这件作品可以看到当时中国石窟雕塑艺术的水平。

【唐代造像】

隋唐时期的佛教造像已融合印度、中亚等地的技法，再加上传统的审美作



如来坐像　天龙山石窟

风，出现了新的式样。成于唐高宗时期的奉先寺，是唐石刻雕塑的典型。主体雕塑为卢舍那佛坐像，两旁依次为迦叶（已毁）和阿难，以及金刚和神王，再次为供养人。卢舍那佛坐高13米，面容安详典雅，脸型丰满圆润，整体面貌已倾向中国式。阿难外形端庄，含蓄安然，神王壮硕有力，金刚威严刚猛。各立像有意识采取上大下小的形式，以达到视



菩萨和阿难像　龙门石窟

觉上的真实感。

山西天龙山的石窟造像，独有一番风采：细嫩丰盈的面容，波状有旋涡纹



卢舍那佛像　龙门石窟

的螺发，轻薄如纱的衣服，曲线玲珑的身躯，优美逼真的姿势等，生动自然，成为唐代造像的精品，可惜这些精品大多已残缺不全了。

【敦煌彩塑】

甘肃敦煌是古代中国与西域交通的关隘，敦煌由此较早接触到西域的造像

艺术。敦煌莫高窟始凿于66年，此后至清代的1600余年间造像不断。现在莫高窟的数百石窟中，共有造像2400余尊，大的高达16米以上，小的仅有几厘米。敦煌石窟的造像多系以粘土为原料的彩塑。

隋唐时代的敦煌彩塑代表着中国彩塑造像的最高成就。隋代以来，佛像的



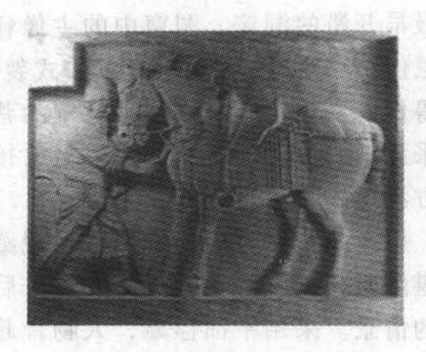
菩萨像　敦煌石窟

塑造手法向写实化的方向发展，宗教的庄严、脱俗的气氛有所淡化。唐代的彩塑菩萨被表现为美丽动人的女子形象，雕塑绘饰极为细腻，丰腴的肌肤和轻软柔薄的衣料质感都表现得十分真切，造型富丽而又典雅，体现了唐代的时代精神。

此外，天王、力士的造像同样富有表现力，这样的造像以九尊或七尊的群体形式设置于有木质建筑图案的大型石窟内，既富有理想精神，又富有现实气息。

【昭陵六骏】

唐代的殿堂及陵墓的仪饰雕塑与宗教雕塑同样发达。唐陵雕塑主要是在献陵、昭陵、乾陵和顺陵。

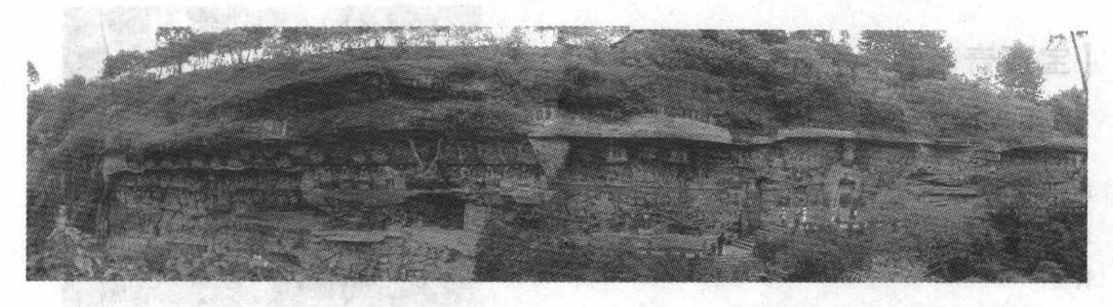


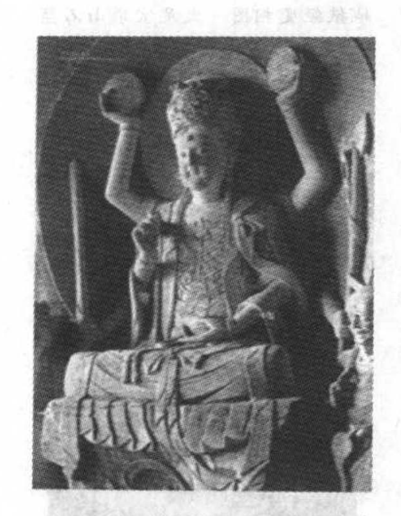
昭陵六骏之一

较早的唐代陵墓石雕在唐高祖李渊献陵的神道上，有石虎8件、石犀牛2件，颇有汉魏石雕遗风。唐太宗李世民昭陵墓前的石雕“昭陵六骏”和十余件“番王”像最具代表意义。“昭陵六骏”是以李世民在开创唐帝国的战争中骑过的六匹骏马为原型而雕刻的。作品以高1.7米左右、宽2米左右的六块长方形石灰岩雕刻而成。“六骏”的图形是由当时著名画家阎立本设计描绘的。六匹战马三匹站立、三匹奔驰，皆为矫健英武的骏骑形象，雕刻手法娴熟，风格生动。其中两件流失国外，现存美国宾夕法尼亚大学博物馆。昭陵的“番王”像的原型是归附唐帝国的外国首领，现石像已残缺不全。

【巴蜀佛教造像】

“安史之乱”后，佛教艺术中心逐渐从洛阳、长安向南方转移，地处西南的四川遂成为佛教造像活动最活跃的地区。至今，四川省境内遗存的唐宋以来的石窟等多达100多处，窟龛总数在1000以上。其中千佛崖、巴山石窟、大足北山和宝顶山、乐山大佛造像规模最大，最具代表性。

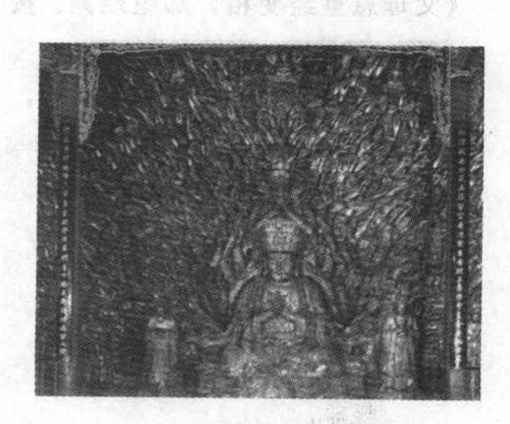

大足宝顶山石窟全景


普贤骑象图


大足北山观音像

【媚态观音】

大足北山的石刻造像在题材上有明显的变化，菩萨的地位也有所提高，常被作为主尊来塑造。大足石刻中的菩萨造像数量很多，常见的是观音和地藏二菩萨。这些造像与同时期其他地方的塑像相比，有着更多的世俗成分，洋溢着浓郁的生活气息，特别是各种观音菩萨的仪态风姿，最具代表性和地方性。北山 125 窟的数珠观音，令人惊叹不已，她上身微转，头部略向左前倾，双手轻松自如地放于腹前，眼梢嘴角流露出动人而含蓄的微笑，身形在静中又略显动势，飞舞的飘带更显得她轻盈飘逸，使人们忘却她是令人敬畏的神灵，而称之为“媚态观音”。大足山上的石雕菩萨，有六臂观音、杨柳观音、净瓶观音、千手观音，还有地藏菩萨、普贤菩萨，文殊菩萨等，这些石雕菩萨或立或坐，神情毕肖。


千手观音坐像

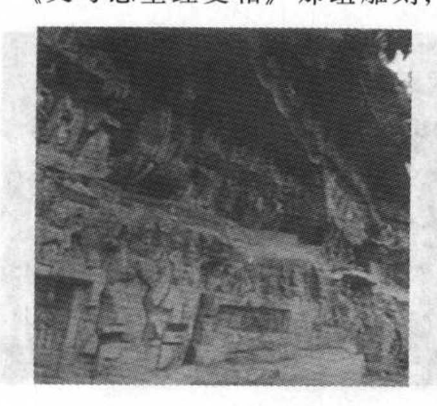
【宝顶奇观】

宝顶山摩崖造像开凿于南宋，是佛教的虔诚教徒赵智凤募钱财、招巧匠，苦心经营数十年才造就出的佛教艺术杰作。


地狱经变相图之养鸡妇

以造像形式表现大型经变情节是宝顶山石刻的一个创举。“西方净土变”、“维摩诘经变”、“报恩经变”、“地狱经变”等情节，经过图画式的构图设计，以高浮雕和圆雕等形式展现在石壁上，场面十分壮观。此时佛教造像的形象几乎完全世俗化了，在整个造像风貌上，前代的理想精神和气势也已经消退。

《父母恩重经变相》那组雕刻，按


柳本尊苦行图　大足宝顶山石窟


地狱经变相图　大足宝顶山石窟


山东灵岩千佛殿罗汉群泥塑之一

照经义用连续的表现手法，刻画出一对夫妇佛前祈子、怀孕、临产、哺乳、嬉戏，直到夫妇衰老等一系列情节，从题材上已经世俗化了。

宝顶山那幅中国最大的《地狱经


山东灵岩寺千佛殿罗汉群泥塑之二

变》浮雕，活灵活现地将令人毛骨悚然的地狱展示出来。但宗教艺术总是曲折地反映现实，艺术匠师总是在他们的作品中表达他们的好恶，表现出他们对生活的认识和理解。比如，经文说“养鸡者入地狱”，而那地狱中的“养鸡妇”却被工匠们雕刻得纯朴甜美，表现了他们对勤劳、朴实、贤慧的农家女的歌颂与赞美。还有“牧牛道场”、“观无量寿经变”、“释迦涅槃”等等造像，也都充满着人世间清新的气息。

大足山的石刻在雕塑技法上，匠人们将圆雕、高浮雕、浅浮雕以及线刻、透雕灵活运用；在群像的布局上，敢于大胆创造，场面宏大，繁而不乱，多而不杂，主次分明，标志着中国的造像技法达到了一个新的水平。

【灵岩寺罗汉群塑】

宋代寺院造像最常见的是罗汉像和菩萨像。此时寺院造像一般用泥和木，妆彩的作用更加明显。

山东长清灵岩寺罗汉群像是宋代造



观音菩萨立像

像的优秀代表。灵岩寺罗汉有40尊，刻画极为细腻，面部表情尤为生动，通过写实手法把心理活动通过形态和面部表情真切地表达出来。

【彩塑罗汉】

苏州保圣寺的罗汉造像很有特色。罗汉群像被安置在绘有岩石、树木、溪流的罗汉山上，罗汉山位于大殿东西两侧的墙壁上，表现为圆雕和高浮雕相结合的形式，罗汉由泥塑彩绘而成。罗汉群像在两侧遥相呼应，有完美的整体效



华严寺诸天神像

果。罗汉群像与罗汉山布局构造十分自然和谐，作为背景的罗汉山立体感突出，色彩丰富，罗汉像以自然随意的姿势坐于山岩、林泉和云树间，姿态各异，既有相互呼应的关系又富有变化，表现出中国塑像独特的空间效果。罗汉造像本身亦颇有艺术性，雕塑手法具有民族特色，罗汉形象饱满，衣褶纹线圆熟，姿态和衣服均与人物性格有一定联系，体


华严寺彩塑菩萨

现出善于刻划内在气韵的雕塑传统。

【木雕观音】

宋代的坐式菩萨像是很常见的，这些作品多流失到美国和日本。现藏于美


木雕带彩观音

国大都会博物馆的"宋观音坐像"就很有代表性。菩萨席地而坐，右手随意搭在支起的右膝上，左手放在一器具上，身子微向后倚，给人以稳定舒适的感觉。全像以木雕成，刀法简捷洗炼，肌肤和肢体给人的感觉柔和而富有生气，由此可见宋代木雕的精湛技艺。这时的造像，完全刻画出了人体美的特征，塑造出菩萨平易近人的形象。

【辽胁侍菩萨】

辽代和金代的寺庙造像在河北、山西和辽宁等地有较多遗存。山西大同华严寺造像是辽代优秀的造像作品，这批造像形象丰满、衣带纹饰自然，以胁侍菩萨和供养菩萨造像最为出色。胁侍菩萨作合掌而立的姿势，体态优美，稚气的脸上流露出幸福的神情，表现出辽代较高的艺术水平。

辽宁义县奉国寺也遗存有较优秀的辽代造像，主要是十余尊胁侍菩萨立像，在神态刻画和造型表现上颇有唐宋造像风貌。

【晋祠宋塑】

山西太原的晋祠造像是宋代宗庙祠堂造像的典型。

晋祠宋塑是宋人为追念周朝唐叔虞之母邑姜而塑造的。邑姜像位于圣母殿的中间部位，另有44尊嫔侍、侍童和女官的塑像。塑像仿照宫廷人物的等级秩序，分别排列在圣母姜邑的两侧。圣母像为坐式，两侧侍从均为恭立姿势。这批造像都是彩塑。晋祠造像的艺术成就是嫔侍的形体比例颇为合理，仪容秀雅，表情温存，或含笑或沉思，虽均为站立姿势，却无一雷同，各自有着与自己身份相一致的身姿，洋溢着动人的韵味。

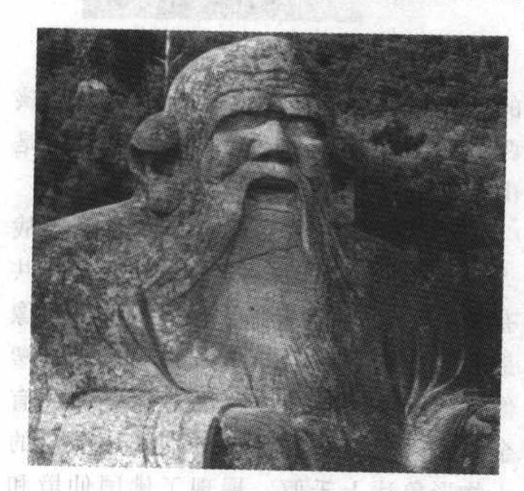


晋祠圣母殿仕女像

这也是中国雕塑史上的优秀作品。

【泉州老君石像】

泉州市北郊清源山麓有老君岩，因宋代造老君像而得名。老君坐像由拔地而起的天然岩石雕凿而成，高 5.1 米，老君作盘腿曲膝坐势，右臂倚几，左手



泉州老君石像

抚膝，长髯大耳，双目远眺，神情洞达深远。手法写实，又富夸张。这座老君像造像浑厚凝重，很好地发挥了石造像的长处，给人一种寿同天地的艺术效果。

【弥勒佛像】

在宋元时代，佛教石窟造像进入了尾声，江浙一带的石窟造像规模较小，杭州造像多利用天然的岩洞和岩龛，雕刻出颇有世态的罗汉群像，以及观音和

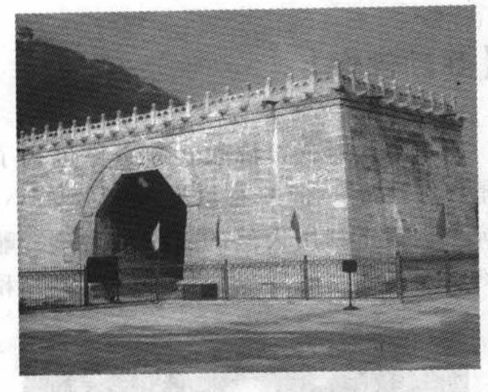


弥勒佛雕像

弥勒像。宋元之际，人们对弥勒佛的信仰十分流行，在杭州飞来峰的雕刻多表现这一题材。此时的弥勒佛形象与唐宋时大不一样，完全没有佛像的特征。这尊弥勒佛肩上搭着一个布袋，大腹欢颜，泰然坐于岩石之上，两旁错落有致地分布着神态各异的十八罗汉。这一弥勒造像，不断为后世寺院造像模仿，乃至成为一个特定的形象定型下来。

【过街塔】

在元代雕塑中，过街塔是一个精美的遗存。过街塔建造在居庸关，是元顺帝至正二年（公元 1342 年）阿鲁图和别尔怯不花等建造的。今仅存塔基，即居庸关云台。台座用青色汉白玉石砌成，高 9.5 米，东西长 26.84 米，南北长 17.57 米。台顶四周安设石栏和排水龙头，台下正中开一南北向的券门，可通



居庸关云台

车马。券门内外遍雕密宗图像。券顶雕曼陀罗，两侧拱面雕千佛，券洞内两壁



云台天王像

雕刻护法天王。关门洞呈单六边形，面上雕有大鹏、鲸鱼、童男、兽和象等。图像以“减地平钑”和“剔地起凸”等手法刻成，其中以天王像最生动。此外还雕有梵、藏、汉、八思巴、畏兀儿、西夏6种文字的经文咒语和除梵文外的5种文字的造塔功能及建塔有关人名。

元皇室兴建过街塔除了为益国安民外，还有过街塔铭所记“下通行人，皈依佛乘，普受法施”之意，因而建造了这座城关。

【平遥双林寺】

明代大力提倡恢复汉民族文化传统，寺庙造像有较大的发展，现存有代表性



山西平遥双林寺的彩塑

的造像寺庙主要集中在北京、山西、陕西、甘肃、四川等地。其中最优秀的是山西平遥双林寺的彩塑。

双林寺建寺比华严寺早，后毁于战火，明代又经重修。全寺10座殿堂，共有大小塑像2000多尊，是中国古代塑像最多的寺院之一。寺庙内的十八罗汉塑像，塑绘技艺较高。罗汉造型坚实，有金石感。另外还有大型的泥塑，塑造的人物形象达上千躯，展现了佛国仙境和弃官求佛的现实生活场面，在艺术处理上生动活泼，富有创造性。这些造像堪称明代造像的优秀代表，是又一个佛教艺术宝库。



山西平遥双林寺的彩塑

【明代陵雕】

明代恢复汉民族的统治地位后，力图恢复大唐制度，帝王陵也多效仿唐代。陵墓设置大型仪卫性石雕以示国力和权威。因此，明代陵墓多以成双成对的石雕装饰，石雕被称为“石像生”。



十三陵神道石像生

明十三陵在北京昌平，明太祖的孝陵位于南京。在孝陵的神道上，设立有狮子、獬豸、骆驼、大象、翼马和麒麟各两对，姿态为一对跪卧一对站立，此外还有两对文臣、两对武臣的石雕。这时的石雕体现了明初恢复盛世的昂扬精神。明十三陵在山麓之中，以长陵为中心共用一个神道，造型与样式皆仿效孝陵，神道两旁的石雕刻画细致，但徒有形体，缺乏气势。到了清代的帝王陵，更失去了前代的雄浑之美，虽形体巨大、坚实厚重，但精心雕刻的作品如同玩偶和模型。

【清五百罗汉雕塑】

寺庙造像到了清代，罗汉塑像的阵容进一步扩大，塑有五百罗汉的罗汉堂在寺庙中非常普遍。清代寺庙造像在中国许多地方都可见到，因距今时间较近，



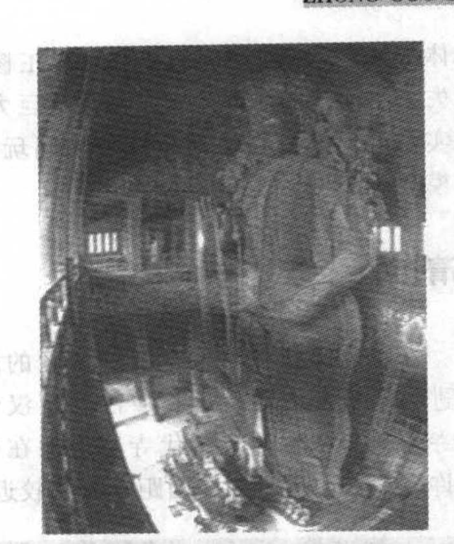
昆明筇竹寺罗汉堂的五百罗汉塑群局部

造像保存较好。昆明筇竹寺罗汉堂的五百罗汉是比较有特色的清代塑像。这些雕塑形象接近俗世人物，造像的制作手法更加写实，不仅塑艺和彩绘更加细致，而且许多罗汉的胡须均由真人的毛发制成，已失去了雕塑的艺术趣味。

【雍和宫木雕弥勒像】

北京雍和宫是清皇室供奉的喇嘛庙宇，建于康熙年间，内有一木雕弥勒佛像，高 18 米，由一完整的白松树干雕成，是中国为数不多的巨型木雕，较有价值。

雍和宫三佛殿中的三世佛和天王殿中的天王造像，是清代较优秀的作品。



雍和宫万福阁供奉的白檀香木雕大佛



雍和宫永佑殿供奉的无量寿佛

【明器雕塑】

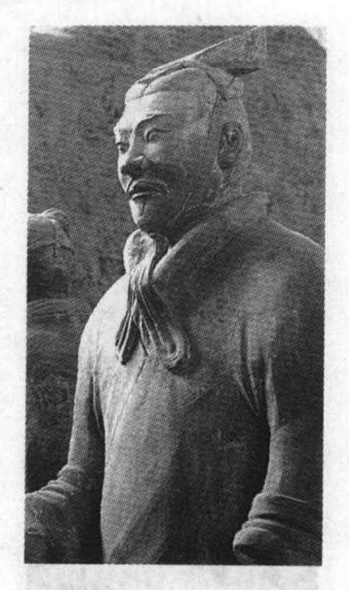
明器亦称冥器、盟器，是古代用于陪葬的代替实物的模型，来自中国人关于灵魂不灭、死后应有生前生活环境相伴的观念。明器雕塑是明器的一个主要部分，包括用雕塑的手法制作的人俑、家畜和鸟兽模型、建筑和车船模型等。明器中的人物和动物形象，有的是以现实中的人、兽为原型的，有的则是幻想型的，如动物头与人身合于一体的形象和怪兽的形象。明器雕塑所采用的物质材料为陶、瓷、木、石以及金属等。

明器雕塑在新石器时代已经产生。江苏邳县大墩子遗址出土的新石器时代的墓葬文物中，有一件陶屋模型，为方形尖顶的房屋式样，屋门下有以线刻手法刻画的狗的形象。该陶塑品简单朴拙，雕塑技法尚属幼稚。商周以前主要以活的人、牲畜及实物陪葬，因此明器雕塑的数量比较少。春秋战国时期的明器雕塑有了一定发展，仆人和武士形象的陶俑和木俑较多地出现在墓葬中。此时陶俑的塑造，采用的是以陶泥捏塑身躯及各凸起部位，以墨线和彩线勾画眉眼、衣饰的塑绘结合的手法；木俑的塑造也近似于陶俑的手法：身躯大体形状为木材刻成的轮廓，眉毛、眼睛、嘴巴和衣服、胄甲等为墨彩勾绘而成。这些早期的明器雕塑，造型尚缺乏变化，俑像人物的表情较呆板、单一。

秦汉时代是中国明器雕塑的第一个高峰。秦代有大量陶兵马和铜车马的塑造，大大地发展了中国的雕塑艺术。以武力征服、吞并各小国，从而建立起统一的集权大国的秦始皇，对军事力量极为重视，虽然他不愿再有争战，收缴天下兵器铸成“十二金人”，但却将武力视为巩固政权、永久地统一国家的基本工具。因此，秦始皇陵墓的明器雕塑几乎皆是战争题材的，即那些军事力量的模塑品：武将、士兵和战车、战马等。秦陵数以千计的陶塑兵马，配以数以万计的青铜兵器和木制战车，整齐有序地排列为各种军阵，形象地再现了秦代强大的军队阵容。1974 年秦陵兵马俑坑被发掘之后，立即轰动了世界考古学界、

艺术界和史学界，兵马俑坑被称为世界七大奇观之外的又一奇观。这一大型陪葬坑位于陕西省临潼县秦始皇陵东侧1.5公里处，现已发现的1号、2号和3号兵马俑坑总面积约2万平方米，据专家们估计坑中武士俑有7 000左右，陶马100多匹，发掘工作至今尚未完成。秦陵兵马俑一反前代明器雕塑简单粗略的面貌，具有明显的写实特征和丰富多样性。武士俑的形象肖似于北方农民，立俑平均身高为1.8米，面部特征富有个性的表现，已对外陈列的数百尊武士俑的面部情态各异，无一雷同。陶俑面部刻画细腻逼真，微微上翘的小胡子，束起的发髻上的发缕，战袍上的甲钉，裹腿布的层迭纹路，薄衣浅帮鞋上紧紧系着的鞋带，以及因脚翘起而露出的鞋底上那整齐的针线纳缝过的针脚，都显得一丝不苟。马的刻画同样极尽写真之能事，立马一般高1.6米左右，与真马比例相当，各部位的表现均细致入微。整个兵马俑组成的军阵具有浑然一体的气势，从整体上看有很强的统一感，局部的真实细腻与整体的统一有机融合，使群雕的布局比具体刻画更具魅力。在雕塑手法上，秦陵兵马俑是由模塑和手塑相结合的手法塑造的，大的部件为模塑统一范制，细部则用手作“堆”、“捏”、“贴”的具体刻画；另外，面部仍采用了前代惯用的墨线描绘、勾画法。这样一批大型雕塑，在中国雕塑史上具有划时代的意义。

汉代是中国历史上稳定期较长的一个时代，也是厚葬风气极为浓厚的一个时代，有大量的明器雕塑。这一时期，儒家思想占据了绝对统治地位，“孝道”被统治阶级广为宣扬、提倡，隆重地埋葬祖先被视为尽孝的重要内容，因此作为神明之器的明器雕塑的制作备受重视，不仅民间普遍制作明器，而且官方还设立了专门制作和管理明器的机构，为明器雕塑制作的规格式样及陪葬时各种明器雕塑（俑、马等）的件数定出了大体的规制，并为皇室提供此类雕塑。


陶兵俑

汉代明器雕塑的题材范围较前代扩大了许多。商周时期的明器雕塑多为奴隶和仆役的俑像，秦代的明器雕塑多为与军事争战有关的兵、马形象，而汉代的明器雕塑的题材则是包罗万象的，既有各种身份的人物形象、各类家畜和常见动物的形象，又有幻想型动物的塑造。受秦代的影响，汉代仍有以成批的兵马俑陪葬的现象。在陕西咸阳杨家湾的汉代墓葬中，出土了排列整齐的骑兵俑上千件。这批兵马俑为陶塑品，与秦兵马俑的不同之处在于比例较真人真马小许多，且不像秦兵马俑那样为追求细部真实以手塑与模塑结合，而是单纯用模塑法大批制作的，俑的形象有千人一面之感。但作为汉代明器雕塑主流的并不是


陶女俑

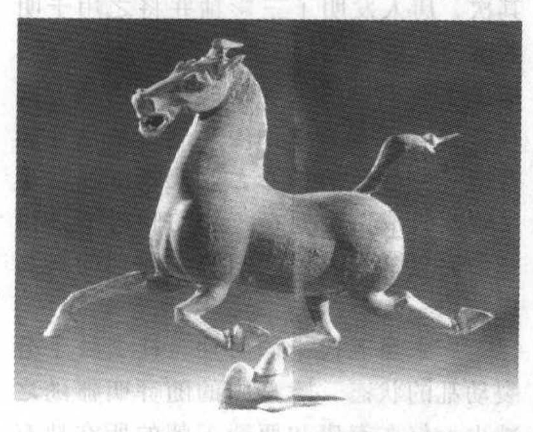
这些军事争战题材的兵马俑，而是那些生活气息浓厚的涉及生活各个方面的俑像。除各个时代均能见到的侍从俑外，汉代尚有多种时代特色甚为鲜明的俑像，其中有庖厨俑、献食俑、哺婴俑、射击俑、对弈俑和对坐相谈的俑，还有一些与娱乐直接有关的俑，表现说唱、歌舞、杂技、吹箫、抚琴等场面。动物的造型也几乎是应有尽有，鸡鸭、猪羊、犬马等形象均为墓葬中常见的明器。建筑模型用于陪葬并非始于汉代，但汉代建筑模型却是种类最多的，有一般住宅，亦有谷仓猪圈，还有望楼、亭台等建筑。这些雕塑的题材直接来自现实生活，具体的雕塑面貌是浑厚、实在的。庖厨俑正在持刀切菜，献食俑托着盛满食物的杯子和盆子，吹箫俑正鼓起双腮吹奏，杂技俑正头足倒置地翻跟斗，鸭正在伸长脖子觅食，鸡正完成下蛋的动作开始张口鸣叫。可以说，生活气息浓厚是汉代明器雕塑的一大特色。

从审美的角度看，汉代明器雕塑不乏艺术价值颇高的精品。一些女俑的造型极富有美感。陕西一带出土的女立俑亭亭玉立，一般表现为抄着手的姿势，宽大的衣袖由两肘处对称地下垂，显得端庄美丽。出土于江苏铜山县的一件女舞俑正作着身子微屈、扬臂起舞的姿态，长长的衣袖覆盖了扬起的手又低垂下来，喇叭口的长裙拖曳在身后，整个塑像形成线条柔和的S形造型，给人以简括、含蓄又富有装饰意味的美感。其他地区出土的女舞俑有着类似的姿态和造型，长袖、喇叭口长裙配以侧面呈S形的姿式是其基本特征。说唱俑以四川地区的作品最为出色，一件出土于成都的男说唱俑是这方面的典型代表。该俑被刻划为正在眉飞色舞地击鼓说唱的形象，朴素、诙谐而又生动活泼。由于远离国都，四川地区的明器雕塑较其他地区的更富有民间气息。在陶塑建筑中，西安出土的水亭模型有一定的代表性。这件水亭为二层楼式样，下部塑有一圆形水池，亭子位于水池中央，水池四周塑有环绕着的人物、马匹和家禽。在亭子的上层，现出清晰的柱梁式建筑结构，栏杆内的四角立着作射击姿态的武士俑，中间为一翩翩起舞的女俑，另有抚琴者和拍手伴唱者的形象，再现了汉代地主庄园内的生活场景。

上述作品为陶塑品，一般施有彩色，说明汉人在运用水与土的合成材料进行雕塑创作方面达到了一个新的水平。陶塑为汉代明器雕塑的主流，木雕明器也较为常见，如湖南长沙马王堆汉墓出土有木雕群俑，甘肃武威汉墓出土有木雕独角兽，雕刻手法继承了前代木雕表现

上雕刻与彩绘结合的方法，技艺较前代娴熟。此外，汉代还有一些以青铜为材料雕塑的明器。在甘肃省博物馆陈列有出土于武威汉墓的青铜雕铸的俑马群，其中的一件奔马作驰骋嘶鸣状，三足腾空，另一足以立足未稳的姿态踏在一只飞燕身上，传神地表达出了马迅捷无比的奔腾速度，造型极为出色。这件奔马不是作为争战工具的马或农耕、交通工具的马，而是作为协助死者灵魂升天的灵兽被塑造的。汉人关于灵魂不死的信仰使雕塑艺人产生了非凡的想象力和创作灵感从而创作出了如此气韵生动的作品，其构思之巧妙、技艺之精湛已为举世公认。“马踏飞燕”是现代人赋予这件奔马的一个名称，它的审美价值远远超出了1 000多年前为丧葬服务的功能，这一艺术形象现已成为中国旅游标志的图案。

魏晋南北朝继承汉代丧葬习俗，仍普遍以明器雕塑随葬，但由于战争频仍，经济凋敝，明器雕塑制作的数量和规模远不及汉代。常见的题材为男女侍从、武士、镇墓兽和牛车、鞍马等形象，另有汉代及汉代以前极为罕见的出行仪仗


青铜奔马

俑的塑造。较有代表性的仪仗题材见于湖南长沙的西晋墓葬，盛大的仪仗行列由数量较多的骑吏、吹鼓俑和手持兵器的赤足步兵俑组成，该墓中另有一些侍从者的形象。南北朝时的明器雕塑有一


石雕灵兽

定的地方特色，以俑像而论，北方的形象浑朴，南方的形象清秀。北魏以后，随葬明器雕塑的组合有了较为固定的模式，一般为镇墓兽、出行仪仗队和家内侍从三个部分组成。此时的明器仍以陶质为主，也出现了少量青瓷质的雕塑。从造型和技法上看，这一时期的明器雕塑没有明显的发展。

唐代是明器雕塑的第二个高峰时代。唐代经济文化发达，丰厚的物质基础为唐人铺张葬仪提供了有利的条件。据《唐会要》记载，当时“王公百官，竞为厚葬，偶人象马，雕饰如生，徒以炫耀路人，本不因心致礼，更相扇动，破产倾资，风俗流成，也下兼士庶”，为炫耀富足而大量制作明器雕塑的风气极为浓厚。随着中央集权的加强，唐代明器制作进一步制度化，多由甄官署统一



陶女俑

生产，然后赐给臣僚作陪葬品用。官方关于随葬明器数量的规定如三品以上 90 件，五品以上 60 件，九品以上 40 件等，并未被贵族官僚们严格奉行，但明器雕塑都因有较明确的制作制度而产生了较为集中统一的风格。

在明器雕塑的题材上，唐人显然不像汉人那样意欲模塑出现世世界的各种事态物象，而是有较强的选择性。虽然汉代有些普通的侍从形象和鸡鸭猪羊等动物在唐墓中也以陶塑的形式出现过，但这些并不是主流的题材。唐俑中最常见的是贵妇形象的女俑，俑像体态丰腴，面庞圆润，衣着华丽，姿态优雅，表情则是悠然自得，与唐代仕女画中的贵妇形象非常接近。男俑在唐代有武士和文吏等形象，相比之下武士的形象远较文吏突出，这无疑是唐人“宁为百夫长，胜作一书生”那豪迈气魄的反映。武士俑有的刻划为脚踏夜叉、身着铠甲、表情威严的形象，接近于佛教造像中的天王，显示出神奇的威力。魏晋南北朝时出现的仪仗群俑的数量在唐代日渐减少，但其大型仪仗队形式中的乐队和骑吏仍有塑造。动物题材在唐代明器雕塑中以马最为常见，多被雕刻得膘肥体壮。另外还有一些胡人牵马俑和骆驼的形象的陶塑品，有的骆驼背上负载着物品或乐队，是当时国际文化和经济交往的形象写照。值得注意的是，唐人独创了以山水景观为题材的明器雕塑，以陶山作为群俑的观赏对象，表现出富足悠闲的人们游山玩水的生活场景。这些雕塑，以现实与理想合而为一的精神取代了汉代平实的生活气息，成为饱满瑰丽的唐代文化的一个组成部分。

唐代明器雕塑在工艺和艺术技巧上取得了很大的成就。这首先表现在雕塑的造型富有美的韵味，而且能够较恰当地表现人物的精神面貌，武士的英武面貌和贵妇华贵的仪容体态均有着与身份非常配称的表现。如一件骑马女泥俑，身着敞胸贴身上衣和下垂感很强的长裙，头戴帷帽骑在一匹枣红骏马上，神情姿态轻松自在，正是当时贵妇骑马出游的典型表现。这类作品在西北和中原地区均有发现，能够代表全国的雕塑水平。其次，唐人发明了三彩釉并将之用于明器雕塑上的妆彩，使雕塑显得灿烂华美。出土于西安、洛阳等地的唐代陶俑、陶马多施有以黄、绿、褐三色为基色并加有蓝、白等色的釉彩，效果既富丽堂皇又浑然天成，造型在色彩的映衬下显得更为完美，代表了中国明器雕塑的最高成就。

唐末至五代十国时期，社会处于分裂动乱的状态，陵墓内的随葬明器随之减少，仅在南唐和西蜀王朝的所在地有一定数量的明器雕塑。南唐第一、二代

帝王李昪和李璟的陵墓位于南京南郊牛首山，墓中有陶俑近200件，另有几件马和人首兽身怪兽数件，俑像雕刻较粗劣，造型上比例不甚和谐，头大身小，显得呆板而无生气。在同时期江苏地区的其他墓葬中，出土有一些木俑，雕饰也较简单，但值得一提的是其中的舞俑用可以活动的木块接合而成，能通过转动木块使其变换舞姿，具有一定的工艺价值。另外在四川前蜀王王建墓中随葬有石雕墓主人肖像，为一比真人比例稍小的石雕妆彩像，是中国历史上较有艺术性的人物肖像雕塑。还有一些人首蛇身俑出土于后蜀墓葬。这一时期的明器雕塑呈衰微趋势，与唐代雕塑水平相差甚远。

进入宋代之后，中国的丧葬习俗有所变化，纸扎明器开始流行，墓内随葬的雕塑日渐减少。在河南与四川地区的宋代墓葬中尚有一些仆役和仪卫性质的俑像雕塑，人首鸟身和人首蛇身的怪兽形象仍为一些墓葬所用，但为粗陶或石料雕塑而成，手法单调。出土于山西侯马的金代墓葬中的一批杂剧砖俑对表演姿态的刻划较为成功。明代王公贵族仍以明器雕塑随葬，题材一般为仪仗群俑，数量较大，但雕塑规模较小，俑像雕饰精致，却无汉唐的生气。至清代，明器雕塑渐告终结。

明器雕塑的历史几乎与中国古代文明的历史一样长久，各个时期的明器雕塑可以在一定程度上反映当时的雕塑水平。由于深埋于地下，许多明器精品得以免遭自然和人为的破坏而完好无损地保留至今，作为中国民族传统雕塑的优秀代表而流传于世。

【陵墓表饰雕塑】

陵墓表饰雕塑指陵墓周围设立的石兽、石人等仪卫性雕塑，具有一定的纪念夸示功能，亦称石象生。

中国早期的陵墓表饰雕塑遗迹见于汉代。在位于陕西西安郊外的汉代将领霍去病的墓冢周围，设置有十多件动物石雕，有纪念碑式的“马踏匈奴”和卧牛、卧马、跃马、伏虎、驯象等，还有作为柱础台座的大口鱼和小口鱼等。这批石雕动物作为陵墓表饰是汉代石雕艺人智慧的结晶。艺人们充分利用和发挥了石料天然形态的特点，在保持岩石自然美的基础上作艺术加工，使石雕产生了浑朴自然、气韵天成的效果，远看如一块块山上巨石，近看具有粗犷而含蓄的魅力。其中一件跃马系大刀阔斧地雕凿而成，粗线条的明显转折刻印在顽石上，顽石便转化为充满生命力的健壮马匹，它前蹄登地仿佛跃跃欲起，浑圆厚重的石雕中含蓄着动态的表现，堪称中国雕塑史上的石雕精品。著名的《马踏匈奴》更为出色，它在这批动物群雕中位于中心位置，马的形象高大直立，四蹄之间封锁一匈奴武士形象，以一块整石将这一马一人雕刻出来，造型与其他动物石雕协调统一，且突出了纪念霍去病将军抗击匈奴侵略者屡立战功的主题，这是凭借大胆的想象力和卓越的创造才能而创作出来的作品。这批雕塑代表了汉代石雕艺术的最高成就，在中国雕塑史上具有重要地位。

汉代后期随着厚葬风气的发展，贵族阶层多用高大的石阙和石兽作为坟墓外的装饰物。此时常见的石兽为昂首阔

步向前跃进的姿态，形象怪异，近乎狮子又近乎虎豹，且有双翼，富有装饰意味。山东嘉祥武氏祠前的石兽和四川雅安高颐墓前的石兽便是代表性遗迹，河南洛阳一带亦发现有此类石兽，民间称之为石辟邪。有一件出土于洛阳的石兽很有典型意义，它造型雄伟，头部类似狮子，身躯类似虎豹，双肩处有着类似鸟翅的双翼，头高昂、长长的身躯由胸部至尾部形成运动曲线的形式，粗壮的尾巴由臀部伸到地上，与四足一起形成五个支点稳健地支撑于地面，整个身体呈向前迈进、昂首长啸的姿势，富有勇猛的生气和气势。此类动物是由商周青铜器上那种被赋予了神灵特性的装饰意味浓厚的动物形象演化而来的，因此保留着一定的装饰性曲线，并具有协助墓中魂灵升天、帮助现世人与墓中魂灵沟通的功能，可以称之为灵兽，以区别于其他家畜和交通工具类的动物雕塑形象。

南北朝时，南朝诸帝和贵族对陵墓表饰雕塑极为重视。位于六朝佳丽之地的建康（今南京）及其邻近的兰陵（今丹阳）一带的南朝陵墓，多有墓表装饰石雕，题材多为灵兽，即蹲踞在华表柱头的小型石兽和直接设置于墓冢周围的巨型石兽。南朝巨型石兽长度一般在3~3.8米之间，高度在2.5~3.5米之间，形象有的类似于上述出土于洛阳的灵兽，有的在头顶上加了向后弯曲的角，姿态均为大步迈进的走势，头部高昂，胸部低伏，臀步又高高抬起，长尾触地，形成分明的弯曲度，给人神异的力量感。华表柱头上的小型石兽形象与之相仿，同样具有生动的活力。这批石兽在雕刻手法上继承了传统石雕的粗线条雕刻法，但技巧上有了明显的发展，刀法洗练，线条刻划刚中有柔，汉代石雕的稚拙气已渐消失。南朝陵墓表饰雕塑在中国历史上具有承前启后的意义，上承汉代墓表石雕雄健生动的风格，进而创造出更具奇伟特质、更能显示陵墓之庄严神圣的形象，为唐代墓表雕饰的设计和制作进一步完善发展提供了良好的条件。

唐代帝王及皇亲皆将陵墓表饰视为纪念功绩和夸示权威的重要手段。唐代的主要陵墓集中在陕西省境内，墓表雕塑突出的陵墓为献陵、昭陵、乾陵和顺陵。雕塑的题材较前代有了明显的扩大，除动物外，尚有不少人物形象，动物形象的种类亦不限于汉魏六朝出现过的那些种类，除普通的动物和灵兽外，还有为实有战马雕刻的“肖像”以及异域传入的鸵鸟的形象。此时陵墓表饰雕塑的规模较以前更为宏大，石人石兽皆为巨型石雕。唐代陵墓有着固定的程式，一般为陵台设于中央，四周以神墙（围墙）相围，四面墙中间各开一神门，南门外修为神道，作为墓表的雕塑即设置于神道两旁。

较早的唐代墓表石雕见于唐高祖李渊的献陵的神道上，有石虎8件，石犀牛2件，皆为走动姿态，雕刻简洁洗练，



石雕《昭陵六骏》

颇有汉魏石雕的遗风，整体效果浑然而有生气。唐太宗李世民的昭陵是唐代初期的又一帝陵，李世民在世时已开始营建，陵墓前的石雕为《昭陵六骏》和十余件“番王”像。《昭陵六骏》是以李世民在开创唐帝国的战争中骑过的六匹骏马为原型而雕刻的高浮雕作品，以高1.7米左右、宽2米左右的六块长方形石灰岩雕刻而成。“六骏”的图形是由当时著名的画家阎立本描绘、设计的，雕刻者是当时的能工巧匠，作品有很高的艺术水准。六匹战马各有名称，姿态为三匹站立，三匹奔驰，皆为矫健英武的骏骑形象，雕刻手法相当成熟，风格自然生动而毫无装饰意味。如其中的“飒露紫”，表现为该马中箭受伤后大将丘行恭为其拔箭的一瞬间的情景，马头下垂显出伤痛中依附于人的情态，而其浑身块面清晰的肌肉却充满坚毅的情调，形体比例合度，形象自然真实。另一件名为“拳毛騧”的马，表现身受数箭仍坚持前行的动态，同样具有真切感人的效果。这两件优秀浮雕作品已流失于国外，现存美国宾夕法尼亚大学博物馆。其余四件陈列于陕西省博物馆。昭陵的“番王”像的原型是一些归化唐帝国的外族首领，现石像已残缺不全。

唐高宗李治的乾陵在唐代陵墓形制和墓表雕饰方面最具代表性，陵墓神道上列置的石雕有蹲狮一对，文臣武臣十对，马和牵马人十对，驼鸟一对，翼马（带双翅的马）一对，以及诸番君长像六十一躯。这些石雕高1.4～3.4米，巨大雄伟。蹲狮的蹲坐姿势与南朝石兽的走动姿势形成鲜明对比，以威武沉稳的气势取代了南朝石兽凶猛强悍的风格。翼马保持了前代灵兽的部分神灵特征——双翼，但马的形体却刻画得相当真实。鸵鸟是以半浮雕的形式刻于板状石块上的，这种由西方诸国输入的珍禽，被刻画得自然生动。数十躯诸番君长像以恭立的姿态整齐地排列在神道旁，雕刻手法虽不是十分写实的，而这些背后皆刻有官职姓名的人物显然是作为肖像刻画的，是大唐帝国威震四海的标志，与其他石雕一同起到了夸示后世的作用。在武则天为其母所建的顺陵，陵墓表饰石雕同样具有雄壮浑厚的特点。顺陵的石狮共有三对，两对为蹲式，一对为走式，造型高大健劲且有雄雌之别，雄狮肌肉紧张、张口怒目，雌狮丰毛多肌，神态宁静，较乾陵石狮更为写实。顺陵石雕中还有一对幻想型的灵兽，头似鹿，上有一角，身躯似牛，长尾曳地，肩侧配有双翼，形式承南朝石兽而来，姿态却是唐代威武沉稳式的，不似前代的俯冲姿式。

总的来看，唐代墓表石雕规模空前宏大，雕刻手法成熟，达到了很高的艺



石雕蹲狮

术水平，代表着中国墓表雕塑的最高成就。在动物雕塑方面，唐代石雕是朝着写实的方向发展的，不同于汉代粗线条的简括雕刻，亦不同于南朝幻想型动物为主流的风格，但也并非刻意追求细部真实，而是创造了理想与现实完好统一的艺术形象。汉代陵墓的大冢一般由人工堆土筑成，而唐陵则多以真山为坟，诸帝陵多散置在陕西渭水以北形势雄伟的山岭上，坚实有力、雄浑壮丽的石雕有序地排列在山间神道旁，形成了雕塑与自然环境结合为一体的人文景观，在中国雕塑史上写下了光辉灿烂的一页。应当指出的是，晚唐的陵墓表饰石雕逐渐丧失了初、盛唐石雕的气势，开始走向下坡。

北宋时期，陵墓表饰雕塑仍很受重视。北宋九帝，除最后二帝被金兵掳走客死他乡外，其余七帝陵墓皆位于离国都汴京（开封）不远的河南巩县，诸帝陵多有大规模的墓表石雕。南宋帝陵则都设在绍兴，因是偏安江南，一直存有恢复中原、国都北迁的愿望，故而陵墓不施象设。

北宋陵墓的布局及各种规制参酌唐代帝陵而定，神道上石雕的设置亦大体与唐代相仿。宋帝陵的石雕进一步程式化，每一帝陵的石雕为50余件，题材较唐代稍有变化，动物除唐陵常见的狮子、马匹和灵兽等题材外，还增加了羊、虎、象等形象；人物除文武臣之外，增设了驯象人和控马人的形象。石狮自唐代起即已成为陵墓仪卫中最基本的题材。宋陵的石狮一般采用蹲坐与端立两种姿势，面部多呈张口怒吼或咧嘴龇牙状，以示其勇猛凶狠之特质。大象是外族进贡之物，雕刻于陵前的意图近于唐代的鸵鸟。石象身躯方厚，腿如四根巨柱，神态异常驯服，旁边所立的驯象人姿态肃穆恭顺。石羊、石虎的形象厚重，亦表现出了驯服的姿态。这些石雕在体积和规模上近似于唐代，有的还略大，但却较为呆板，失去了唐代石雕那种雄伟气势和昂扬生气。在雕刻手法上，宋代进一步向写实的方向发展，但由于缺乏唐代那种理想精神，不少石雕经过写实处理后显得形象萎缩、迟钝，但个别天才工匠的才智仍能够发挥出来，显现于个体形象的雕刻上。如宋陵的个别石羊具有汉代石雕的简括粗犷气势，具有较高的艺术价值；雕刻于屏风式石板上的灵兽“马首鸟”——由龙身、鹰爪、雀尾、鸟翼和马头合于一身的怪鸟形象，包含着奇谲的想象和构思，刀法成熟，堪称杰作。

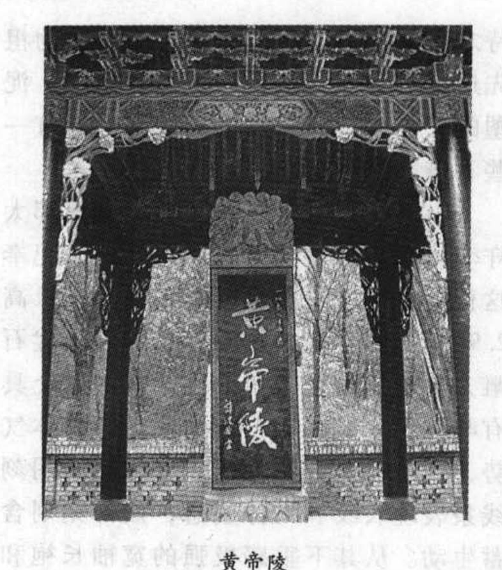
在蒙古族统治的元代，丧葬习俗与汉族不同，帝王死后运回蒙古安葬，无大型石雕的设置。明代恢复汉民族的统治地位之后，朱氏政权力图在各个方面恢复大唐盛世，唐代的许多典章制度都为明人所效仿，帝王陵墓的建筑格局也成为他们效仿的对象。虽然宋代和明代的商品经济有着一定程度的发展，丧葬习俗随之有了一些变化，墓内明器雕塑数量减少，纸扎明器开始流行，但为陵墓设置大型仪卫性石雕以夸示国力和权威的思想却更为浓厚。因此，明代陵墓多设有很长的神道，以成双成对的石雕相守。此时石雕流行的名称为“石象生”，神道被称为“象生道”。

明朝十六代帝王中的十四名帝王有大规模的陵墓，其中第一代太祖朱元璋的孝陵位于南京，另外十三人葬于北京昌平，其陵墓统称为“明十三陵”。在

明孝陵的神道上，设立有狮子、獬豸、骆驼、大象、翼马和麒麟各两对，姿态为一对跪卧、一对站立；此外还有石人八身，二对为文臣、二对为武臣。明朝初年，由于人们抱有恢复唐代盛世的理想，社会精神是昂扬向上的。孝陵石雕体现了这种精神，较宋代石雕有一定进步，但气势仍不及唐代石雕。明十三陵各陵所占据的山麓较集中，以长陵为中心共同使用一个神道，神道两旁石雕的题材和造型姿态均类似于南京孝陵石雕，所不同的是，明显地缺乏生动气象，具体刻划虽更为细致，却徒有形体，较宋陵石雕更为呆板，唐代陵墓石雕那种雄伟浑厚、充满内在生命力的精神特质至此已荡然无存。除帝陵外，明代各皇帝多为自己的父母修建有皇陵，这些皇陵散置于安徽凤阳、湖北钟祥等地，所设仪卫性石雕数量较孝陵和十三陵更多，仍然形体巨大，姿态或跪或立，但在艺术上无突出之处。

位于辽宁沈阳、河北遵化和河北易县的清代帝王陵墓，皆有仪卫性石雕设置，题材类似于前代，件数不甚统一，规制不甚严格。此时墓表石雕的雕刻手法无明显发展，同时内在气势进一步弱化，形体巨大却无坚实厚重之感，有些精心雕刻的作品更显得如同玩偶、模型。中国传统陵墓表饰雕塑的历史至此终结。

陵墓作为历代帝王的寿终正寝之所，作为王权、国势的表征，在仪卫性石雕的制作上多是择用了各代第一流能工巧匠的，因此此类石雕能够体现中国雕塑在各个时期的艺术水平。中国历史上以石为原料的独立的大型圆雕作品主要见于这些墓表雕塑（石雕佛教造像多为摩崖雕塑，极少各面体均朝向空间的作品，



黄帝陵

其在中国雕塑文化中的意义是相当重要的。

【宗庙造像】

宗庙造像，即在为祖先和历史上的圣贤人物修建的宗庙和祠堂之类建筑内外设置的造像，包括祖先与圣贤人物的纪念像和为之服务的仪卫、侍从人物像设。此类造像有木雕、石雕和彩塑等多种形式，由于造像主角是被纪念的对象，因而题材较鲜明、集中。

汉代是宗庙祠堂雕塑勃然兴起的时代。由于儒家“大报反本”、“慎终追远”的思想广为传播，忠孝的观念深入人心，为表示对祖先的崇敬和对前贤的敬重，人们在对祖先厚葬的同时，在地面上建造起宗庙祠堂，雕绘出祖先和圣贤的形象以作供奉。这种纪念性的造像在汉代除见于大家贵族的宗庙祠堂中外，在无能力修建宗庙祠堂的普通人家中，也有小规模的制作。出土于南阳的汉画像石“丁兰侍木人”，表现孝子丁兰在家里摆置一象征父亲的木人，每日三餐

侍之如生人。该木人即普通人家中的祖先造像。由于年代久远，大量木雕、泥塑的汉代宗庙造像已极少残存，惟有一些石雕造像尚保留至今。

出土于四川灌县都江堰的秦蜀郡太守李冰的石雕像，是汉代修建祠庙祀奉这位治水功臣时雕刻而成的。该像高2.90米，雕刻风格古朴简括，是汉代石雕人像的佳作之一。李冰像在造形上具有与汉代陵墓表饰石雕较接近的整体气势，刻划手法大胆简洁，以稀疏的阴刻线条表现衣纹和人体姿态，面部刻划含蓄生动。从其下垂感极强的宽袖长袍和拱手直立的姿势以及智慧安详的表情中，既可以见出汉代雕塑形象的普遍风貌，又可以领略李冰这位水利大师的个人特征。因而这尊肖像石雕在中国肖像雕塑中具有重要的意义，是早期肖像雕塑珍贵的实物。

圣贤人物的纪念像雕塑起源很早，如祭祀孔子的孔庙，早在公元前478年（孔子去世后一年）就在山东曲阜建成了，但当时的塑像早已不复存在。孔庙在汉代曾被修缮扩建，修缮后的祠室中的孔子塑像仍未能流传下来，但与之相配的设立于祠外的仪卫、侍从人物雕像却有遗存，雕刻风格类似于李冰像。另外，在河南登封中岳庙前亦有类似的石人。现在孔庙祠室内的孔子塑像，已是近代的作品。从宗庙造像的保存情况来看，中国人在古代最看重的雕塑是妆彩的木雕和泥塑，认为借助于彩绘可以更准确地把握人物原型，因此宗庙造像的主角——祠主多不采用石雕形式，作为配角的人物则多以石雕，致使现今保留下来的早期祠主雕塑作品极为罕见。可以见到的宗祠主角造像除李冰像外，还有山东武氏祠中雕刻于壁龛内的线刻浅浮雕形式的形象。

宗庙造像在宋代有大规模的制作和设置。山西太原的晋祠造像是宋代宗庙祠堂造像的典型代表。现存晋祠造像是宋人为追念周朝唐叔虞之母邑姜而设置的，多设置于圣母殿内。邑姜像位于殿的中间部位，另有44尊嫔侍、侍童和女官的塑像。群像仿照现实宫廷人物的排列次序，以圣母邑姜为中心，侍从等对称地向两侧分列；圣母像为坐式，两侧侍从均为恭立姿势。这批造像均为彩塑，始塑于宋代，明清两代作过妆彩方面的维修，造型原貌仍是宋代的。晋祠造像在女性人体造型上有突出的贡献，许多嫔侍的形体比例颇为合度，站立的姿态舒展自然而又典雅美丽，仪容秀雅，表情温存，或浅笑或沉思，皆盛妆而不妖冶，富有动人的韵味。与同时期的佛教造像相比，晋祠这些现实人物的塑像更具魅力，排列有序的嫔妃等侍从形象无一类同，虽均为站立姿势，各自却有着与身份一致的姿态，群像之间的关系是相互呼应的，形成了既有秩序又富有变化，同时在变化中回复和谐的整体布局，堪称以现实人物为题材的优秀雕塑作品。

明清时代和近现代，宗庙造像一直呈发展的趋势，且多为彩塑形式，但在艺术上无大的突破。造像见于散置于南北各地的关公祠（纪念关羽之祠），武侯祠（纪念诸葛亮之祠），戚公祠（纪念戚继光之祠）以及三苏祠（纪念苏轼父子之祠）等祠堂中，数量相当可观。

宗庙造像起源于人们对死者的怀念情感，功能在于使现世人对先辈的追念感情得以寄托，同时由先辈那里获得教益。宗庙造像与宗教造像有着很明显的

区别，其题材是现实中的人物而不是幻想中的人物；宗庙造像与明器雕塑中的人物形象亦不相同，它是人们供奉祀祭的对象，而不是陪葬的偶人。因而宗庙造像是现实中较高层次的人物的形象，对它们的塑造，中国人是倾注了许许多多的心血和智慧的，正因为如此，历史上产生了如李冰像和晋祠女性人体像之类的优秀作品。但由于现实人物题材不能如宗教题材那样有较多的幻想成分，对并非下层陪葬偶人的刻划更须有相对严格的规制，为使其充分发挥寄托情感的作用和教化作用，中国的雕塑艺人在雕塑宗庙造像时必然受到较多的限制，发挥艺术才能的余地相对地减少，所以从艺术成就上看，此类造像无法超越宗教造像和明器雕塑。

【石窟造像】

石窟造像指雕凿和塑绘于石山窟龛中的造像，一般为佛教题材的作品。石窟造像在中国有较长的历史，造像数量相当多，形式有石雕和彩塑两种，风格随时代的发展而变化、演进，不少作品具有很高的艺术价值。

佛教造像包括四个部类。第一为佛部像，即教祖释迦牟尼和由其衍生出的三世佛、阿弥陀佛、无量寿佛、卢舍那佛以及弥勒佛等佛的造像。佛像的一般形象特征为头上有肉髻和螺发，眉间有白毫（圆点），身着袈裟，身后有头光和身光。但弥勒佛的形象较特殊，他是未来佛，在早期被表现为交脚倚坐的菩萨形象，宋代以后变为大腹笑颜的世俗人形象，无肉髻等特征。第二为菩萨部像。菩萨在佛经中为修行到了很高的程度、具有了一定佛性但尚未成佛者，印度佛教艺术将其表现为在家修行的贵族形象，穿着华丽，无性别，中国造像将其表现为饰有璎珞珠串、着飘逸裙衣的女性形象。第三为声闻部像，即闻佛之声而觉悟者——佛的弟子、罗汉等形象的塑像。声闻部像的形象近似于和尚，光头，着袈裟。第四为护法部像，指保护佛法的天王、力士等角色的造像。天王在形象上的特征为着武士装束，力士（即金刚）则被表现为上身裸体、肌肉突起的健壮大汉的形象。佛像有时被单独设置，有时被雕塑为多佛并列的形式，更多的时候则是充当群像中的主尊。菩萨像多作为佛像的胁侍出现，也有被作为主尊塑造的。声闻像在早期只出现迦叶、阿难二弟子的形象，唐宋以后出现了罗汉群像的形式。天王和力士像在群像中位于最外边，一般被安置在石窟的入口处或寺院中离门最近的殿内。

佛教造像是由印度传入的。甘肃敦煌是古代中国与西域交通的关隘，较早地接触到了西来的佛教造像。敦煌莫高窟始凿于前秦苻坚建元二年（366），此后至清代的1 600余年中不断有佛教造像的兴造。现莫高窟的数百石窟中，共有造像2 400余尊，大的高达16米以上，小的仅有几厘米的身高。敦煌石窟的造像多系以粘土为原料的彩塑，属于软材料的雕塑，塑的成分大于雕的成分。结合彩绘的手法，极宜于作细腻的表现。

南北朝时期，莫高窟造像中最常见的题材是弥勒倚像和一佛二菩萨的三尊为一铺的组像。这一时期的石窟开凿得很深，窟内三面壁上开有一些浅浅的佛龛；有的窟内设有中心柱（凿窟时专门留下的方形石柱），柱的四面皆开有龛，

弥勒倚像和佛像位于龛内，菩萨像位于龛的二侧，墙壁上布满描述佛本生故事的壁画。弥勒像通常是作为主尊被塑造的，呈交脚倚坐的姿势。主尊的弥勒像多为南北朝早期的作品，面相方正庄严，以划线和堆线等较拙朴的线条表现衣纹，四肢的姿态较僵硬，整个形象有一定的宗教威严感。一铺三尊的一佛二菩萨像多见于南北朝中期，佛为主尊，菩萨为胁侍，一般佛为坐式，菩萨为立式，形成以佛为中心的对称形式。南北朝中期的佛像头顶有高大的肉髻，面相清秀，眉宇开朗，嘴角上翘，现出智慧的微笑。菩萨形象长颈细腰，与佛一样有着秀骨清象的神采。南北朝后期，敦煌佛教造像的雕塑技法有较明显的提高，造像的形象特征虽与中期差别不大，但给人的感觉进一步亲切、自然，衣纹等线条的刻画趋于圆转、富于变化，彩绘的色调亦更加丰富自然。



彩塑佛像

隋唐时代的敦煌彩塑在前代的基础上取得了辉煌的艺术成就，代表着中国彩塑佛教造像的最高成就。隋代塑像扬弃了前代秀骨清象的特征，呈现为雄健壮实的造型。同时在题材上，前代极少出现的声闻部类像与佛和菩萨像一样成为常见的题材，塑造手法向写实化的方向发展，宗教的庄严、脱俗的气氛有所淡化。敦煌石窟中的唐代洞窟几乎占全部窟数的二分之一，约有200余窟，造像数量和水平皆是空前绝后的。此时雕塑的题材在原有基础上增加了天王和力士的形象，将隋代出现的一佛、二弟子、二菩萨的一铺五尊形式发展为一铺七尊和一铺九尊的形式，形成了完备的造像组合样式。从人体造型上看，隋代以前的造像有头重脚轻、肩宽腿短的比例不甚自然的现象，原因是在雕塑时将头部及肩上部位作为重点来刻画，对下部的表现则不够重视。唐代造像在人体比例上相当合度，每一尊造像从头部至脚部均作认真的表现，无论是站式的像还是坐式的像，姿态均接近自然人体。此时佛像的形象有着较多的人间气息，头顶的肉髻不像以前那么高大，面相慈祥圆润，姿势皆为全结跏趺坐的安稳坐式，在两旁众多的胁侍中间显得既有权威性，又亲切、平易近人。唐代的彩塑菩萨被表现为美丽动人的女子形象，雕塑绘饰极为细腻，丰腴的肌肤和轻软柔薄的衣料质感等都表现得非常真切，造型与唐三彩女俑有近似之处，富丽而又典雅，体现了唐代的时代精神。此外，弟子和天王、力士的造像同样很富有表现力，大弟子迦叶老成持重和小弟子阿难聪慧机敏的性格特征表现得极为深刻，天王和力士的形象在健壮的体魄中透露出坚毅和英武的气概。这样的造像以七尊或九尊的群体形式设置于绘饰有木构建筑图案的大型石窟内，既富有理想精神又

富有现实生活气息。宋代以后，敦煌石窟陆续有一些新的造像，但艺术上明显呈衰退趋势。

甘肃境内的另一石窟——麦积山石窟也集中了为数众多的彩塑佛教造像。该石窟开凿于十六国时期的后秦（384~417），现存洞窟194个，有造像上千身，其中多数为北魏造像，另有一些西魏、北周、隋、唐、宋、元诸代的造像。这里的北朝造像经历了一个与敦煌石窟造像相近似的发展过程，即早期造像有明显的西域风格的宗教感，晚期逐渐接近现实人物。其间北朝中期秀骨清象风格的造像最富艺术价值。北朝中期的造像题材一般为佛和菩萨，有二佛和多佛并列像，亦有一佛二菩萨的三尊对称的形式，姿态变早期的僵直硬挺为自然生动，脸型清瘦，颈项细长，体型较敦煌同期造像更为合适，与诗文中的南朝士大夫形象有相近似之处，显然受到了南朝汉族文化的影响。麦积山北朝造像在服装刻画上的手法较为成熟，能通过线条表现衣纹的自然走向和衣料的质感。麦积山比敦煌接近中原，中原较高水平的汉民族文化在这里给予佛教艺术的滋养是显而易见的。麦积山隋唐时期的造像不多，宋代却有一些优秀的造像。宋代麦积山造像中的菩萨像和优婆夷像极富有神韵，造型如唐宋仕女画中的女性形象一般，表现出丰腴柔丽的容仪体态。之后的造像则日渐缺乏艺术意趣了。

位于山西大同的云冈石窟，开凿年代约晚于敦煌石窟100年左右，现存窟龛60余个，有大小佛教造像5万余身（包括千佛壁上的小型浮雕像）。大同（原平城）曾是北魏国都，在统治者利用宗教为政治服务的意图的支配下，云



彩塑菩萨像

冈成了佛教艺术的中心，有着大规模的佛教造像。据文献记载，在北魏和平年间（460~465），沙门统昙曜按照文成帝拓跋濬的意旨主持开凿了云冈最早的五大石窟，即“昙曜五窟”——现编号为第16~20窟。这五个洞窟中皆雕刻有高13米以上的佛像，主像或为释迦佛，或为三世佛和弥勒像，以巨大的形体和坚实硕壮的造型给人威严之感和足以通过视觉强迫人皈依佛教的气势。由于是皇家支持的造像工程，有可能集中全国优秀的石雕艺人，因而昙曜五窟造像达到了当时石雕艺术的最高水平，并对全国各地的石雕佛教造像起了重要的引导作用。第20窟本尊为高13.7米的佛座像，由于窟前壁已崩塌，造像完全处于露天的位置，给人的印象极为深刻，已成为云冈石窟的象征。这尊造像面型方圆饱满，深目高鼻，两肩宽厚，胸部坚挺，与同时期的敦煌和麦积山佛像有相似之处，但体躯之雄伟、气魄之浑厚却是彩塑作品所无法比拟的因而被佛家誉为“挺然有大丈夫之相”的佳作。云冈北魏造像有着明显的西域艺术痕迹，这

不仅表现在有些洞窟内雕刻有印度婆罗门教神像和酷似印度人形象的佛弟子像等题材，而且一般佛像和菩萨像在外貌上均为高鼻深目的仪容，袈裟等衣服被雕刻得如湿水后紧贴在身上的“薄衣贴体”样式，线条平直坚劲，与印度雕塑的风格非常接近，造像所反映出的崇高、庄严的宗教气氛，也是印度式的。云冈早期的造像多属于此种类型。但中国的匠师在塑造这些佛教神祇形象的时候，并没有停留在对外来形象的单纯模仿上，为了尽可能保留其“佛性”的原貌，他们尽量少作改动地按西域式样进行造像制作，却在制作的过程中融进了自己对佛性的理解。因而在云冈历时并不长的北魏佛教雕塑历史上，也呈现出向世俗化发展的趋向，愈到后期，佛教造像的形象愈富有亲切的民族情趣。迁都洛阳前后的北魏太和年间（公元 477 ~ 499 年），北魏统治者提倡汉化，云冈造像民族化的转变更为明显，雕塑匠师们将


坐佛造像

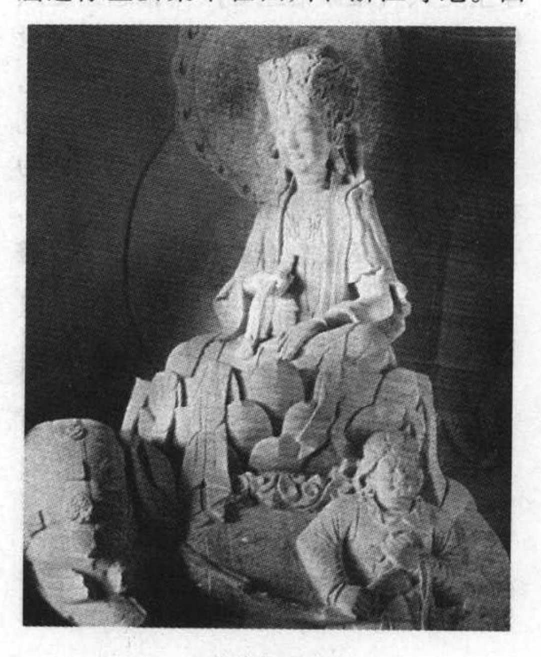
印度雕塑艺术的成就与汉族艺术传统结合起来，创造出了一些体现汉民族善良、和蔼性格的造像。北魏迁都洛阳之后，佛教造像中心转移至龙门石窟，云冈石窟大规模的造像工程逐渐减少。

河南洛阳的龙门石窟开凿于北魏迁都洛阳之前，但造像的迅速发展却是在北魏迁都之后。都于洛阳的北魏王室贵族将在云冈大事兴造佛像的传统带到了龙门，经 24 年才竣工的宾阳三洞就是北魏宣武帝支持建造的。宾阳中洞前壁的帝王和王妃礼佛图浮雕极为精美，帝王和王妃被众人簇拥着礼佛的场面得到了典型化的表现，帝王的威仪及当时虔诚礼佛的气氛呼之欲出，这样的二幅大型浮雕现已不在石窟壁上，流失于国外后被陈列于美国的博物馆中。龙门北魏造像有不少属于秀骨清象的类型。这些佛像和菩萨像比云冈造像更接近现实人物形象，仍保留着云冈雕刻那种洗练简净的刀法，造像轮廓清晰，线条平直简洁。例如龙门莲花洞的北魏菩萨像，弯弯的眉毛，细长的眼睛，高直的鼻梁和薄薄的嘴唇皆由洗练简净的刀法刻出，五官、面相以及头上莲瓣形的花冠均显得轮廓清晰、棱角分明，虽不似后代造像圆润成熟，却具有一种特殊的魅力。这尊菩萨像嘴角上翘露出朦胧的微笑，与敦煌、麦积山和云冈同期的造像有着共同的形象物征。初唐国都仍在洛阳，龙门石窟有着更大规模的窟龛造像。龙门奉先寺洞造像是初唐石雕造像的杰出代表。隋代造像已体现出由秀骨清象式向丰满魁梧式形象过渡的特点，初唐奉先寺造像完全完成了这一过渡，形成了具有中国特色的佛教造像风格。龙门石窟的石质较坚硬，不宜于为形体巨大的造像开凿

深大的洞窟，高达10米以上的奉先寺洞石雕造像为介于圆雕和高浮雕之间的摩崖造像，洞窟的进深很浅，唐人为使这些造像能像居于深宫中的人一样安稳舒适，在石壁上打孔架起了木构寺庙式建筑，称之为奉先寺。现木构建筑早已不复存在，九尊10米以上的巨型造像完全敞露于外，更能给人气势雄传之感。这批造像是由武则天资助建造的，因此同北魏大同云冈石窟由皇家支持开凿营建的石窟造像那样，集中了当时最优秀的工匠参加造像制作，使群雕达到了很高水平。九尊造像以大卢舍那佛为中心，二弟子、二菩萨、二天王和二力士分别对称地列置于佛的二侧，每尊造像都雕刻得非常成功，尤以表现在中心形象大卢舍那佛像上的技艺最为精湛。该佛像由婉转流畅的圆润线条雕刻而成，与云冈大佛相比，在庄严之中增加了温和的成分，显得不甚威严，却睿智而又慈祥；虽头顶肉髻，却颇有中国封建社会贤明君主的气派。唐代安史之乱之后，政治经济开始衰退，龙门造像也渐告终结。龙门石窟造像的历史不长，却留下了纪念碑式的杰作。

山西境内的天龙山石窟在隋唐时期是晋中地区的佛教中心之一。该石窟最初被开凿于北朝，至隋代和唐代造像有了迅速发展。隋和初唐的造像作品，雕刻技法细致圆熟，盛唐的造像更达到了石雕艺术上的登峰造极的境界，继龙门初唐杰作之后，达到了一个新的水准。天龙山唐代造像多为菩萨像和佛像，在其最为优秀的盛唐造像中，菩萨像的艺术表现比佛像更为突出。菩萨像是形象丰丽、姿态自然的女性形象，宽肩细腰，面相饱满圆润，璎珞配饰和衣纹富有韵律感，洋溢着一种健康而又优雅之美，传统石雕的优秀特点在佛教理想精神的激励下获得了充分的发挥。遗憾的是此处造像被破坏得非常厉害，现遗留于石窟的多为残缺不全的造像躯体，不少作品的头部流失于国外。现藏美国纽约大都会博物馆的一件天龙山石窟盛唐时期的菩萨头像，刻划得极为精美，发髻高束，弯眉细眼和樱桃小口与丰圆的面相构成美丽柔和的面部，肌肤亦被表现得细腻生动，现实与理想之美完好地统一在一起，是中国盛唐造像的杰出代表。若将这一菩萨头像与残存于石窟那细腰宽肩，姿态优雅的菩萨躯体像联结在一起，可想而知将会是一尊多么优秀的造像。可以与之相媲美的，只有敦煌盛唐菩萨像，而以硬质的石材料刻划出如此美丽的造像则更为难能可贵。

宋代以后，随着文化中心的南移，佛教的中心也移至南方。宋元时代的石窟造像主要集中在四川、浙江等地。四



石雕普贤菩萨像

川大足石窟是继北方诸大石窟之后被开凿的又一大石窟，分为北山石窟和宝顶山石窟二处，有着内容丰富的宋代造像。宋代佛教造像在题材上有明显的变化，菩萨的地位有所提高，常被作为主尊来塑造，原来只表现于壁画的佛经变相内容开始以造像的形式出现，并且增加了罗汉群像的内容。大足石刻中的菩萨造像数量很多，最常见的是观音和地藏二菩萨的形象。观音菩萨被表现为裙带飘举的青年女子形象，有的为扭动腰肢的立式，有的则随意坐在山石上，有着“水月观音”和“媚态观音”等与形象相关的称呼。地藏菩萨在中国人的观念中与观音菩萨一样具有救济众生的功力，所不同的是观音主管阳间，地藏主管阴间。地藏菩萨的形象特征与一般菩萨不同，没有璎珞、宝冠等装饰，装束简朴得如罗汉。以造像形式表现大型经变情节是宋代大足石刻的一个创举。《西方净土变》、《维摩诘经变》、《报恩经变》、《地狱变》等情节经过绘画式的构图设计以高浮雕和圆雕等形式展现在石壁上，场面十分壮观。此时佛教造像的形象几乎完全世俗化了，与现实人物形象极为相似，造像姿态亦如生活中那样丰富，背对观众的姿势也有如实的刻划。在整个造像风貌上，前代那种理想精神和气势已经消退。



石雕弥勒像

浙江一带的石窟造像规模较小，五代和宋元时代杭州石刻造像是继承传统石窟造像形式而发展起来的。杭州造像多利用天然的岩洞和岩龛，常见的题材为罗汉群像、观音像和弥勒佛像。杭州烟霞洞内雕刻有罗汉群像，为五代或宋代的作品，雕刻手法相当写实，布局不再采用唐代以前群像组合的对称形式，而是随洞内岩势变化而定，但雕塑技巧不高。

宋元之际，弥勒佛的信仰十分流行，在杭州的飞来峰雕刻即有元代的弥勒佛和罗汉群像。此时的弥勒佛形象与南北朝常见的样子已经完全不同，表现为大腹欢笑的和尚形象，完全没有一般佛像的特征。这尊弥勒像肩上搭一大布袋，便便大腹凸出出来，欢笑着悠然地坐于岩石之上，十八罗汉错落有致地分布在它的两旁，全部造像皆类似于现世和尚的形象。弥勒佛这一形象自此定型下来，不断为后世寺院造像模仿。自佛教一传入就开始了的石窟造像自此渐告终结，佛教造像在寺院继续发展着。

除上述著名石窟外，在河南、河北等省还有一些小型石窟，其佛教造像与各大石窟的风格和面貌基本一致。

【寺庙造像】

寺庙造像指宗教寺庙中的造像，题材与石窟造像一致，以佛教内容为主，所使用的材料为木、泥、石和青铜等。寺庙造像产生的年代与石窟造像相当，在南北朝石窟造像勃然兴起的时候，寺庙造像亦相应产生并有着兴盛的发展。

由于寺庙一般为木构建筑，不像石窟那样具有存留的恒久性，所以早期寺庙造像的遗物极少。唐代以后被保留下来的寺庙造像逐渐增多。至明清时代石窟造像衰落的时候，寺庙造像仍有着大量的塑造。因此寺庙造像的历史比石窟造像的历史更长一些。

在南北朝时期，佛教信仰风靡全国，南北各地产生了许多寺庙，南朝的国都南京和北朝的国都洛阳均曾处于佛寺林立的局面。据《洛阳伽蓝记》记述，洛阳一地的佛寺在北魏晚期已达 1 360 余所。南朝在南京建起的寺庙为数同样不少，唐人杜牧尚能见到“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”的局面。有如此众多的寺院庙宇，佛教造像的数量定是难以计数的，可惜由于年代久远，无法见到其造像真迹。当时国都以外的地区也有一些寺庙造像。1953 年在四川成都万佛寺遗址出土的 200 多件石雕造像中，有少数是北朝的作品，多数则是隋唐时的作品。南北朝时贵族礼佛的风气很盛，石窟离城市的距离较远，不可能满足人们经常拜佛的活动的需要，寺院则是城市中许多地方都可以设置的，人们可以很容易地到寺院庙堂内进行拜佛许愿的活动，因而寺院造像在当时具有很重要的意义。从文献中可以得知，魏晋南北朝的著名职业画家多为佛寺绘制壁画，南朝的雕塑高手戴逵及其子戴颙曾为佛寺雕塑佛像。画家为文人士大夫身份的人，戴逵本人亦是由文人画家转而从事雕塑创作的，他们有可能有意识地将汉民族的文化和文人士大夫对佛像的理解以及对佛像造形的审美趣味融铸于造像的制作中，使造像艺术的水平获得较迅速的提高。“秀骨清象”的造像式样正是南朝士大夫所欣赏的式样，北方各石窟的此种风格的造像，当是在南朝寺院造像风格的影响下而形成的，因此可以从石窟造像的面貌上了解到寺院造像的早期风貌。

唐代寺院造像仍有很大的发展。据文献记载，唐国都所在地西安城郊曾有许多寺庙。现寺庙建筑均不复存在，安国寺遗址出土过几件白石造像。估计大多数的寺庙造像为彩塑，在唐武宗毁佛的年代已被毁掉，只有少数石雕作品被埋在地下保存了下来。从西安安国寺遗址和成都万佛寺遗址出土的石雕造像来看，造形具有同时期石窟造像那种饱满瑰丽的特征，体躯健壮，刻划精到，理想的佛性和现实的人性统一于形象之中。在山西五台山有二处保存较好的唐代佛教寺庙及其造像，一是建于中唐的南禅寺大殿，一是建于晚唐的佛光寺大殿，二处造像均为泥质彩绘的彩塑。南禅寺唐塑有 17 尊，以释迦佛为中心，两侧排列着胁侍菩萨、弟子、天王和供养菩萨等。佛光寺造像有 27 尊，主尊为释迦、弥陀、弥勒三世佛，另有分置于两侧的弟子、菩萨、天王、供养菩萨和供养人像等。这些造像经过后代妆彩新修，但基本保持了唐代造像风貌。由于是地处偏僻的山村寺庙，南禅寺和佛光寺的造像的艺术水平不能代表唐代寺庙造像的最高水平，造型、气度甚至衣饰的表现均不及敦煌唐代彩塑，而当时文化中心地区的寺庙造像应当是高于这个水平的，因为从文献上可以得知唐代绘画大师吴道子曾常为佛寺作壁画，与之齐名的大雕塑家杨惠之和其他一些雕塑家都是寺院造像的制作者，他们的造像作品主要限于西安和洛阳两地

寺庙。

宋代市民经济有了一定发展，寺庙造像的兴建制作更为盛行。寺院造像的题材在宋代以罗汉像和菩萨像最为常见，罗汉多以群塑形式出现，有16罗汉、18罗汉、40罗汉等不同数量的群塑。此时寺院造像所采用的材料为泥和木，妆彩的作用更加明显，石雕造像已很少见。山东长清灵岩寺罗汉群像是宋代造像的优秀代表。灵岩寺创建于唐代，宋人重修了寺庙并塑制了罗汉群像。灵岩寺罗汉有40尊，刻画极为细腻，面部表情的表现尤为生动，或苦虑沉思，或清心冥想的心理活动能通过面部表情的变化真切地传达出来，写实手法的运用是比较成功的，没有流于琐屑。由于这些塑像在表现高僧性格气质方面具有独到之处，被梁启超题为“天下第一名塑”。宋代寺庙或家庭内供奉的菩萨造型非常优美，有一种可移动的木雕或泥塑菩萨像，坐式十分适意自然，这些作品多流失于美国和日本。现藏美国大都会博物馆的宋观音菩萨坐像之一就很有代表性，该菩萨作席地而坐的姿势，右手随意搭在支起的右膝上，左手臂放在一器具上，身子微微向后倚，整个形象给人稳定舒适的感觉。全像以木雕成，刀法简洁洗练，肌肤和肢体给人的感觉柔和自然而且富有生气，足见宋代木雕造像的技艺十分精湛，与泥质彩塑造像处于同样的水平上。此像的坐式为宋代菩萨像造型的常见形式，是菩萨被单独雕造、不再作为佛胁侍出现的一种造型样式，完全按现实人的美的特征刻画而成，毫无宗教的神秘意味。

苏州甪直镇保圣寺的罗汉群像是更具特色的宋代造像。该罗汉群像不像山东长清灵岩寺等处的寺庙造像那样平列于殿内四周，而是被安置在塑绘有岩石、溪流和树木的罗汉山上。保圣寺罗汉山与罗汉群像位于大殿的东西两侧墙壁上，表现为圆雕和高浮雕相结合的形式，由泥塑彩绘而成，大殿正中为作为中心的释迦佛三尊像。罗汉山与罗汉群的构图很富有创造性，按整个墙壁的规模进行设计，东西两墙壁各成一大构图，二构图之间以及与殿中心释迦像之间通过造型相互呼应，有完整的整体效果。罗汉群像与罗汉山的搭配十分和谐，作为背景的罗汉山表现为立体感突出、色彩丰富的自然形态的山岩、流泉和云树等，罗汉像以自然随意的姿势坐落于山水之间，或倚或坐，姿态各异，既有相互呼应的关系又很富于变化。这里的造像是中国独创的壁塑式样，体现了中国雕塑擅长表现开放空间的特点。罗汉造像本身亦颇具艺术性。为表现其与达摩有渊源关系的特点，罗汉形象皆深目高鼻，形似印度尊者，各尊罗汉静思修行的性格特点有着较深刻的揭示。雕塑的手法完全是民族特色的，罗汉形象饱满，衣褶纹线圆熟紧凑而毫无装饰意味，姿态和衣服、背景均与人物性格有一定联系，体现出中国民族善于刻画内在气韵的雕塑传统。

辽代和金代的寺庙造像在河北、山西和辽宁等省有较多的遗存。在河北蓟县独乐寺大殿内，有一高16米的辽代观音菩萨像，为泥质彩塑的作品，艺术处理上不及宋代菩萨造像。山西大同华严寺造像是辽代优秀的造像作品。华严寺分为上华严寺和下华严寺两部分，造像题材是传统的以佛为中心的群像，有弟子、菩萨、天王等像列置于佛的两侧。

这批造像形象丰满，衣带纹饰流畅自然，以胁侍菩萨和供养菩萨的造像最为出色。胁侍菩萨作合掌而立的姿势，体态优美，表情含蓄。供养菩萨结跏趺坐于莲台之上，面相饱满如童子，悬垂的衣带有较逼真的质感，表现出较高的艺术技巧水平。辽宁义县奉国寺也遗存有较优秀的辽代造像，主要是十余尊胁侍菩萨立像，与上述作品一样为彩塑作品，在神态刻画和造型表现方面颇有唐宋造像的风貌。山西、辽宁等地遗存的金代寺庙造像在艺术上呈退化趋势，造型繁琐且缺乏生气。

元代统治者提倡喇嘛教，但由于汉民族对喇嘛教形式的造像不热心接受，所以寺庙造像并不多见。北京西郊卧佛寺的铜铸卧佛为元代造像，形式依然是汉式佛教的，铜像长5米以上，施有彩绘，铸塑工艺较精致，代表着元代雕塑艺术的成就。

明代大力提倡恢复汉民族文化传统，寺庙造像有较大的发展，几乎在各省都建有寺庙，现存有较有代表性的造像的寺庙主要集中在北京、山西、陕西和甘肃、四川等地。明代寺庙造像在题材上以罗汉、菩萨为主，此类宋代常见的题材在明代更成为确定的题材，寺庙内多专设罗汉堂，也对菩萨和供养人作较多的表现。菩萨比佛更接近于人，而罗汉和供养人已是现实人本身，因此罗汉、供养人和菩萨成为确定的题材，是佛教造像世俗化的一个重要标志。山西平遥双林寺遗留的明代造像最为丰富，有四大天王、十八罗汉和数尊供养人的圆塑作品，塑绘技艺较高；另外还有大型的壁塑，出现的人物形象达上千躯，展现佛国仙境和弃官求佛的现实生活场面，在艺术处理上生动活泼，富有创造性。这些造像堪称明代造像的优秀代表。北京广济寺三世佛和十八罗汉像，隆福寺十二圆觉像，护国寺天王像，圣安寺天王像和供养人像，西山碧云寺佛、菩萨、天王像等等，均为明代造像。天王的题材在明清寺庙造像中也较为常见。天王为护法部像，在印度佛教传说中佛界有四大天王，分别把守东、西、南、北四方天下。中国唐代石窟寺院一般塑造二天王为守护法国的神祇的代表，为手持宝剑和舍利塔等物的武士形象。宋代寺庙中开始有塑造四大天王的现象，但手中的持物等尚不统一。现在我们能在寺庙中见到的四大天王造像，均为明清时代的作品。在明清寺庙中，四大天王基本是不可缺少的造像，而且手中的持物已定型下来，分别为剑（清风剑）、琵琶、雨伞和蛇（或龙），依次象征风、调、雨、顺，四天王的服装颜色也有着与此相关的寓义。赋予天王以使现世“风调雨顺”的功能，显然是出于世俗的民间信仰而并非真正的佛教信仰，因此明清天王造像盛行同罗汉等题材盛行一样是由于佛教世俗化的缘故。明代寺庙造像除少量木雕作品外，多为泥质彩绘的彩塑，传统的彩塑技法在这里得到了充分的发挥。大体上来说，明代寺庙造像在题材扩大、一些具体技法运用方面有所贡献，而整个的雕塑水平不及前代，缺乏生动的内在气韵。

寺庙造像发展到清代，基本保持了明代的题材，而罗汉的阵容进一步扩大，塑有500罗汉的罗汉堂在寺庙中非常普遍，同时雕塑水平继续下降。清人尽量在罗汉等造像的外貌上增加变化，但给

人的感觉却是生气全无的。清代寺庙造像在全国许多地方都可以见到，由于距现代相隔的时间不长，造像保存得比较好。昆明筇竹寺罗汉堂的500罗汉是比较有特色的清代塑像，这些罗汉极接近于世俗人物的形象，而且所接近的是三教九流的普通人形象，不但宗教气氛全无，也不像宋代罗汉那样具有较清高的气质。造像的制作手法更加写实，不仅塑作和彩绘细致入微，而且许多罗汉的胡须均由真人的毛发作成，显得繁琐而缺乏艺术意趣。清代寺庙造像的风貌大抵如此。北京雍和宫是与皇室有关的喇嘛教庙宇，建于康熙年间，内有高18米的木雕弥勒佛像，由一完整的白松树干雕成，是中国为数不多的巨型木雕造像之一，较有价值。雍和宫三佛殿中的三世佛和天王殿中的天王造像，在造型和处理上可以与明代的优秀作品比美。这些造像是清代难得的有一定艺术成就的作品。

中国的佛教造像由石窟和寺庙两个部分的造像组成，在中国雕塑史上占有重要的地位。中国的大型人体造像，绝大部分见于佛教造像，佛教造像对世俗雕塑起了一定的促进作用，传统世俗雕塑的技艺也为佛教造像的发展提供了良好条件。应当指出的是，中国的宗教造像除佛教造像外还有一些道教题材的作品。唐代以后在山西等地有一些道教石窟和庙堂（道观），造像有太上老君、玉皇大帝和玉女等题材，与佛教造像相比，这些造像规模小，艺术上无突出之处，因而不常被人注意，此处也无须详细论述。

【建筑雕塑】

附属于实用建筑的装饰性和寓义性雕塑称之为建筑雕塑。建筑雕塑或表现在建筑的构件上，成为直接构成建筑物的材料；或为独立的雕塑体积，设置于建筑周围与之构成一定的统一关系。中国历史上的建筑雕塑多为前者。建筑雕塑的材料大抵与建筑本身的材料一致，一般为石、木、陶和砖等。建筑雕塑的题材和形式与民族的信仰、习俗和传统密切相关，中国民族的宇宙意识、生死观念、宗教信仰和习惯性的审美方式在建筑雕塑上均有反映。

中国在战国时代的建筑雕塑已相当发达，建筑雕塑的起源当在更远古的年代。战国的建筑雕塑有一些遗存。出土于战国的板瓦、筒瓦、半瓦当、圆瓦当等建筑构件，多雕饰有鸟兽图相，纹饰造形呈灵活的跃动姿势，有强烈的生动之感；还有一种陶质的下水道管口，为张着大嘴的兽头造型，水可以通过兽嘴流出，既有实用价值又有装饰意味，构思相当巧妙。秦汉的建筑构件上的雕饰更为出色。秦汉瓦当雕刻有一种灵兽题材，常见的是象征东西南北四个方向的四灵兽青龙、白虎、朱雀和玄武，其中朱雀被雕刻为翅中央有圆形太阳的凤鸟形象，依照瓦当的圆形进行设计，鸟身随圆面翘首扬翅形成近乎圆形的图案，以一爪撑地、一爪抬起的姿势表现动态，原件饰有红色，装饰性很强，从拓片上看，有图案画的效果。秦砖汉瓦在中国历史上享有盛名，与建筑浑然一体的雕饰是其受到后人重视的原因之一。

汉代大兴宫殿苑囿工程，把建筑雕

饰当作夸示权威的手段。汉武帝曾在陕西长安县的园林内挖昆明池以象征天河，并按左牵牛、右织女的天象格局设置了代表牵牛和织女等星座的石雕人像，还在池边雕有石鲸，成为中国早期的一组园林雕塑。织女象为浑厚朴拙的女性形象，两手拱于腹前，表情平静，其简括的线刻风格与汉代陵墓石雕风格一致，可以反映出当时建筑中大型圆雕的面貌。现在能见到的汉代建筑雕塑作品，还有一种石阙雕刻。石阙是竖立在汉代建筑和陵墓前通道上的一种留有门形空缺的石建筑，由长石条砌成或由整块石雕成，顶似房檐式样。阙檐上多雕刻着勇猛的动物，阙身往往雕有生活场景或神话故事情节，或按方位雕出青龙、白虎、朱雀和玄武四神兽，造型动态感强，有浑然天成的气势和内在的律动感。汉阙雕刻遗迹多见于四川、河南和山东等省，题材和形式丰富多样，可以想见当时的木构建筑上会有更多雕饰。

隋唐时代的建筑雕塑非常繁荣，宫殿和桥梁等建筑多饰有精巧的雕塑。河北赵县安济桥上的雕塑是隋代建筑雕塑的杰出代表。安济桥由著名工匠李春建造，为造型优美的大跨度单孔桥，在栏板、望柱和仰天石等构件上均雕刻有图相，尤以栏板上的浮雕龙头、奔龙和交龙等最为出色，龙的姿态多变，造形生动并且现出雄健有力的气势，雕刻技法纯熟精湛。足见隋代建筑雕塑达到了很高的水平。唐代的桥梁建筑雕塑取得了更为辉煌的成就。近年来在山西省永济县普津大桥遗址发掘出了巨型铁牛与铁人群雕，均为唐代作品。群雕设置在大桥两头的河岸上，与一些高大的铁柱一同起着固定大桥索链的作用。大桥两端的铁牛各为四尊，铁人各为二尊，现只发掘出一端的遗物。其铁牛形体巨大，大于现实中的牛体数倍，铁人也远大于真人，据专家们推测，这批铁铸雕塑和铁柱所耗用的铁占当时年产铁量的二分之一。铁牛的造型雄健有力，无过于具体的细部刻划，却浑然天成而又富有神韵，给人力大无比、虎虎有生气之感。唐代雕塑艺人在金属塑铸方面的成就由此可以明了，唐代动物雕塑特有的神采和气势在这批铁牛造型上得到了充分的展现。

迅速发展起来的雕塑艺术在唐代宫殿建筑上有着广泛的应用。唐代曾兴建太极宫、大明宫和兴庆宫等皇家宫殿，建筑华美，雕饰工细，可惜宫殿早已被毁，不能见到其雕塑原貌，但从出土的唐代砖瓦的雕饰情况可以了解到宫殿建筑雕塑的一些情况。用于建筑的砖瓦等建筑构件上多雕有莲花纹和葡萄纹等，较秦汉砖瓦上的雕饰简化，还有一种缠枝花纹，充分发挥了秦汉线条雕刻的技法。从文献记载中还可以得知在武则天执政时曾有纪功柱树立于建筑的端门之外，雕刻造型丰富多样，除龙、凤外还有十二生肖像。可见当时的宫殿前是设置有大型雕塑的。现遗存于西安等地的唐代佛塔，在门楣和塔身上雕刻着装饰性的缠枝花纹样和佛教人物的形象，线条坚劲流畅，造型饱满生动，有的为线刻效果，有的为浮雕效果（如西安大雁塔、济南龙虎塔等），是唐代建筑雕塑的珍贵遗产。另在山西五台山南禅寺的唐代建筑基石上雕刻有狮子纹样，是后代建筑门前设置立体狮子的过渡形式。唐代建筑雕刻的形式多为浮雕和线刻，宋代之后，立体感更强的雕镂和圆雕作

品被大量用于建筑雕饰。

中国传统建筑主要由屋顶、屋身和台基三部分组成。宋代建筑在屋顶塑造脊兽，形态各异的小兽造型沿屋脊排列着，另在房屋下部的基石上也雕刻动物形象。在建筑的其他部位，尤其是柱头、栏杆和门环等建筑构建的交接部分，同样作雕刻塑作的处理，柱身亦常雕饰出龙及其他动物的造型。山东曲阜孔府大殿的圆形石柱上雕有镂空的盘龙造型，非常壮观。守门狮子的雕刻在宋代开始出现，造型与陵墓表饰中的石狮比较接近。金代的卢沟桥雕刻具有很高的艺术价值。石构建筑卢沟桥位于北京广安门外，两尊生动的镇水石兽雕刻于桥头，桥上栏柱顶端的圆雕狮子造型更为令人叹为观止，几百个柱顶上皆由蹲坐的石狮作装饰，石狮大小不等，形态各异，皆生气十足，具有非凡的神采和气韵，与精工雕刻的石栏板和造型壮观的桥身结合在一起，构成一处美丽的建筑景观。宋代与佛教有关的寺庙和佛塔建筑，更多地以雕塑作为装饰并作为宣扬佛教的手段。寺庙建筑雕塑方面的优秀作品，可以河北正定隆兴寺大悲阁内的须弥坛和石柱上的雕刻为代表。该须弥坛由石建成，作为阁内承托莲台和佛像的台基，在坛的正中和两角分别雕有三尊浮雕力士。为显示力士雄健有力的特点和所承之物的沉重程度，力士被刻划为身躯被压弯的形象，双臂支撑在双腿上，肩、臂肌肉突起，神情威猛异常，对身体的受力之处的刻划稍有夸张，却显得自然真实。浮雕的造型有很强的立体感，块面结构匀称合理，与早期建筑上平纹线刻的雕饰相比，这样的作品更多地发挥了雕塑本身的造型功能，标志着建筑雕塑已发展到成熟的阶段，宋金时代流行砖雕建筑，建筑常砌有雕饰丰富的砖块，一般建筑和墓室建筑均是如此。砖与石相比是属于可雕性更强的材料。汉代墓室建筑多用画像砖、石为构件，宋金时代几乎不用石，而全用砖；汉画像砖石的雕饰是线刻形式，而宋金时代却是较典型的雕刻形式了，雕刻题材有生活场景及动态的人物，亦有仿木建筑花格门窗的题材，手法非常写实。这类雕砖在中原、北方和南方地区的墓葬遗址多有出土，是宋金时代建筑雕塑中一部分很有价值的作品。宋代建筑的木雕同样很发达。这一时期的建筑雕塑成就为明清时代建筑雕塑的繁荣发展打下了良好的基础。

明清时代的建筑雕塑在宫廷和民居建筑方面均有着明显的发展。在宫廷建筑的门楼、栏杆、柱石、角石、门窗、斗拱和梁柱等处，多有瓷塑、砖雕、木雕和石雕等形式的装饰，所表现的内容多为龙凤和其他动物、植物图相。另外还有一种前代尚极为罕见的壁塑作品，或与实用建筑合于一体，或为单独的雕塑性墙壁，山西大同的九龙壁和北京北海公园、故宫院内的九龙壁均是独立的壁塑作品。此时的雕塑已成为宫廷建筑的重要组成部分，除上述依附于建筑的浮雕和半圆雕作品外，独立的圆雕动物也很常见，唐宋时期设置在陵墓神道上的石狮多被安放在宫殿和门楼之前，呈稳定的蹲坐姿势，以巨大的形体给人威严之感，为金碧辉煌的王室建筑增加了雄壮的气势。这些建筑雕塑往往运用精工细制的方法，有富丽精巧的特点。民居雕塑在南方发展得非常迅速。在安徽、江苏和浙江诸省境内的民居建筑的墙壁、

屋梁、斗拱、楼层栏板、栏柱和门窗等处，多布满着内容丰富的雕刻，以砖雕和木雕最为常见，亦有部分石雕，题材从花卉、鸟兽到情节故事均有大量表现，表现方法比以前任何一个时代都更为精细、多样。这些雕饰繁复的部位与造型轻巧的飞檐式建筑构成了有机的整体，充分地显示出中国建筑和雕塑匠师的创造才能。

中国的建筑雕塑对建筑发挥了很好的装饰作用，但装饰性只是其功能的一个部分，雕塑的题材往往起着寓义的作用。常见于皇宫建筑和一些公共设施上的龙的形象，都有着特定的象征意义。民居和桥梁等建筑上的动物和花卉图像，亦有着一定的象征性，它们多被赋予了吉祥的含义，有些情节故事场景则直接表现为忠孝仁义的说教内容。中国的雕塑匠师通过建筑雕塑的制作发挥了聪明才智，对中国雕塑的发展起了促进的作用。作为雕塑于人们居住空间环境上的视觉形象，建筑雕塑的美的形式对人们的审美活动发生过不可低估的作用。

【工艺雕塑】

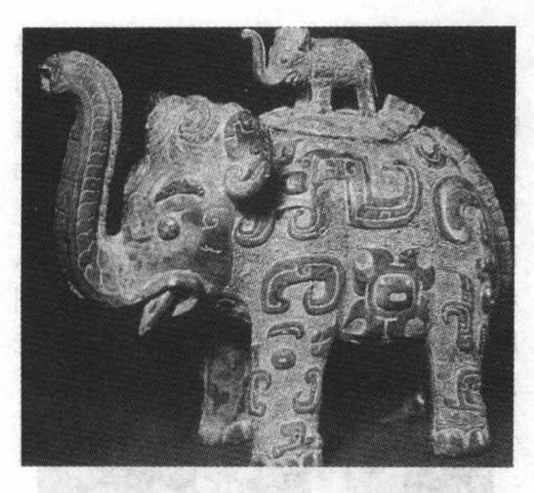
工艺雕塑即有具体实用和玩赏功能的泥塑、陶瓷塑、金属塑铸、木雕、漆雕、竹雕、石雕、玉雕、骨雕、根雕等。工艺雕塑起源很早，旧石器时代的原始人钻孔串坠的石珠、贝壳等即早期的工艺雕刻品，从这时起直到清代，中国的工艺雕塑一直处于发展的过程中，从未有过间断和衰败。

新石器时代的工艺雕塑主要为陶塑品。此时陶塑容器的应用极为广泛，其中一部分容器被制作为象形陶器，即整个器物为一动物造型，常见的有四脚兽形和鸟形。还有一些陶器的器盖等处塑饰为鸟兽头的形象，器身则没有采用雕塑手法。这两种形式分别为整体圆雕和局部圆雕的形式。这类工艺雕塑品往往设计得非常巧妙，如四脚兽形的器物，利用兽的四脚作器物支于地的四腿，利用兽口作器物向外倾倒东西的壶嘴，工艺性与实用性浑然无迹地结合在一起。



兽形陶器

商周时代的工艺雕塑水平大大提高，具体表现在青铜器的塑铸上。青铜器上的雕塑形式有四种，即整体圆雕、局部圆雕、浮雕和平面线刻。整体圆雕的象形青铜器主要表现为大象、犀牛等动物形象，造型凝重，雕琢精致，在设计处理上继承了新石器时代陶器造型的巧妙处理方法，兼实用功能与美的形体于一身。大象尊与犀牛尊皆为祭祀用的酒的容器，象与牛的四肢稳健地立于地上，象鼻高高挑起，牛嘴向前突伸，形成器物的流嘴，器物周身布满浮雕和线刻的动物纹饰，给人一种庄重奇诡之感。另一些青铜器在局部雕铸有圆雕形式的动



象形青铜器

物头，著名的龙虎尊、四羊尊即此种器物的典型代表。四羊尊为一方形阔口的器物，在方棱的中部雕塑有四个羊头，雕刻手法非常精致，羊角富有装饰意味地盘绕在头的两侧，形成典雅美丽的造型。

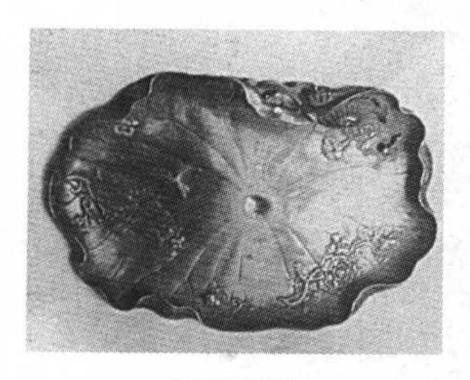
汉代的工艺雕塑日趋丰富多样。在青铜塑铸工艺方面，经过春秋战国时代技术性的发展，汉人创造出了较前代更为精美实用的青铜工艺品，宫灯就是其中一项杰出的作品。汉代的铜宫灯有多种造型，有的为一端庄宫女手扶灯罩的形象，有的为一展翅朱雀口衔灯盘的形象，宫女与灯罩、朱雀与灯盘皆为一整体构造，宫女的姿式与灯罩和谐统一，朱雀与灯盘亦构成完美的统一体。此外汉代还有许多玉雕工艺品，多是具有佩戴功能的玉带钩等，一般依据带钩细长形状设计为一灵活的动物造型。另外，玉制印章的纽亦常被雕刻为狮、虎、龟等动物形象。此类造型的青铜雕饰品也较常见。

金属塑铸、玉雕、木雕和陶瓷塑工艺在唐代均获得了更大的发展。唐代的铜镜和金银壶、盆、杯、奁盒、首饰等，多为雕镂精美的工艺品，砚台、墨架、书镇、印章、佩玉、剑鞘乃至手杖把等各种用品上亦无不予以造型丰富的雕饰。瓷塑工艺在南北朝时已经产生，由于当时佛教信仰流行，一些青瓷容器的上部常被雕塑为与佛教有关的莲花等图相。唐代的瓷塑题材进一步扩大，有瓷塑的博山炉等器物，雕饰生动的山水和动物形象，还有施以三彩釉的陶塑水盂等器物，将其上立体感甚强的山石花鸟表现得生动多采。

在大型石雕趋于衰落的宋代，工艺小品雕塑的发展却呈现为迅速上升的趋势。北宋宫廷中设立有“玉院”，专门制作供皇家观赏和使用的玉雕制品，在雕琢技法上追求秦汉时代玉雕的古朴浑厚之气，产生出不少优秀作品。南宋玉雕更为盛行，往往利用玉石的天然形态和色泽进行设计，雕琢的作品较北宋更为精巧美丽。此外一般的石、木等材料还常被雕刻为寿星、罗汉、观音等形象的小品，神情姿态近于生人。陶瓷雕塑在宋代达到了一个新的水平。此时全国有多处烧制瓷器的官窑和私窑，人们在前代陶瓷雕塑的基础上，发展出雕胎和雕釉等施雕的不同手法，造成花纹藏于釉内呈为朦胧图案和花纹直接凸凹于釉外等不同的效果，表现出精湛的工艺雕塑技艺。宋代在小型泥塑、竹雕和漆雕等方面均有着一些制作工巧的工艺品。

明清时代是总结以往历代工艺雕塑的经验，将中国工艺雕塑发展到最为完备成熟的阶段。明清时代的皇家贵族完全生活在一个工艺雕塑的环境中，在他们的周围，小到发簪、粉盒，大到“玉山”；从日用器物到宫室陈设品，无不施以细腻的雕琢。“玉山”是观赏型的

大型玉雕陈设品，多以山水画为蓝本，取外形和色彩适宜于表现山水风景的大块玉石设计雕琢而成。现藏故宫博物院的玉山作品“大禹治水”，是以宋代山水画为蓝本，由扬州玉雕工匠经八年时间精心雕制而成的，完成于清乾隆年间。“大禹治水”高2米以上，重500余公斤，原材料为色泽清润、质地细密的青玉，其上雕琢着错综的山石树木和复杂繁多的情节、人物，凝缩地再现了古代人民开山治水的宏大场景，堪称世界玉雕史上的壮举。此外，施以漆雕的小套盒、大屏风、床榻、座椅、柜桌、挂屏；以及象牙雕镂的小扇、插屏和层层镂空套叠的象牙球等等，皆精雕密镂，风格极端工丽。一些具有文人气的“案头清供”类的工艺雕塑品更富有艺术的价值。那些瓷塑观音和达摩像、木雕罗汉像、根雕寿星像、石雕砚台以及大量的竹雕笔筒，至今仍具有艺术的魅力。这类人物小像不是被作为膜拜供奉的造像



象牙雕荷叶盘

制作的，而是适应士大夫的内心精神状态而创作出来的案头点缀物、观赏品，文房用品砚台、笔筒上的装饰性雕刻也具有同样的性质，与此类作品风格一致的还有用象牙雕刻成的舒卷自如的荷叶等。这些作品的作者虽不一定是士大夫，但却是擅长书画、爱慕士大夫疏朗性格的艺人，当然一些富有闲情逸致的士大夫本人也常动手制作。所以这类小品大都富有生机，富有写意的艺术精神。

相对于诗歌和绘画等不同门类的艺术来说，雕塑造像艺术在中国历史上的命运是较为特殊的。中国的诗歌和绘画自魏晋以降便走上了作为一门艺术的独立形态的发展道路，有了专职的、作为个体艺术家的诗人和画家，也产生了理论形态的诗论、画论。而雕塑却不然，它或是依附于丧葬习俗，或是依附于宗教信仰，亦或是依附于建筑装饰和工艺装饰的需要，始终处于民间创作的地位，在宋代以后更被视为“匠行之作”、“雕虫小技”。那许许多多用现在眼光看来具有较高艺术价值和审美价值的雕塑造像作品，在历史上只不过是为长眠之人守灵、引魂的陶俑陶兽、石兽石人，只不过是供膜拜信仰用的泥胎、石躯偶像，或是具有实用功能的建筑构件和工艺器物，绝不是纯粹为抒情言志而创作的艺术品。同时，有关雕塑的历史和理论的文献资料极为匮乏。但也正因为如此，雕塑造像在中国不是少数可以使用笔墨纸绢的文人士大夫的创作，而是更广大阶层普通工匠艺人的创造，它凝聚着更为普遍的民族心理，更为深刻、广泛地体现着中华民族的文化传统和审美意识，也就更具有总结和研究的价值。

中国雕塑造像在发展道路方面的独特性，决定着雕塑造像作品具有鲜明的特点，即实用功能与艺术表现未曾分化，各门类雕塑（世俗的、宗教的、装饰性的）也未曾完全分化。因此全部的中国雕塑均具有实用功能与审美形式合一的特点。宗法性陵墓雕塑、宗庙造像和宗

教性造像之中皆包含着人们装饰、美化意图的表达，而建筑、工艺等装饰性雕塑之中也包含有宗法、宗教以及迷信等其他精神方面的内容意蕴。所以，以西方雕塑的定义和范围来限定中国雕塑是不适当的，有些依照西方传统雕塑的定义不应属于雕塑范畴的中国工艺雕塑等方面的作品，在体现中国雕塑的审美特征方面却与大型圆雕具有着同等的意义。要了解中国雕塑的本质特性，上述七大类别的雕塑造像缺一不可。

从艺术表现和审美的角度来看，中国雕塑与西方雕塑相比有着自身的独到之处。西方雕塑的各种具体表现方法在相对独立的情况下获得了长足的发展，圆雕、浮雕作品都达到了很高的艺术境界。而在中国的历史上，雕塑造像的表现方法一直以一种整体的形态发展着，各种创作手法各自的特点从不独立地发挥作用。雕塑与彩绘结合，以线条辅助造型，灵活随机地并用各种表现手法构成了中国雕塑在艺术表现上的总体特征。中华民族的这种不注重各种手法之间的界限，而从直觉的具体感受出发随心并用多种手法，也就很少有理性界限的困扰，因而使雕塑造像作品有了更大的空间容量。相对于诗、画来说，雕塑是以更有限的形式表达内容的艺术，怎样才能使有限的形式表现尽可能丰富的内容？怎样才能使其客观的物质材料含蕴尽可能深厚的主体情思？中国人以灵活自由、最大限度地发挥各种技法作用的创造，很好地解决了这类问题。中国人圆融贯通的构思和创造，使得在严格意义上原本不属于雕塑艺术范畴的因素也起到了为雕塑艺术服务的作用，从而更丰富了雕塑艺术的内涵。从这个意义上看，中国雕塑不愧是世界雕塑之林的参天大树！

十、书法与篆刻艺术

【甲骨文】

中华书法的历史可以上溯到6000年前的新石器时代。在陕西、河南、山东仰韶文化遗址里，我们可以从那些刻画于彩陶器表面的各种花纹、符号中看到



甲子表残玉版

其最早的表现。但是，据现有资料分析，殷商之前的这些文物上的图案符号尚不具备书法的要素。只有到了殷商的甲骨文，用笔、结字和章法这三要素全具备之际，才称得上名副其实的书法。甲骨文刻在龟甲、兽骨和人骨上，大都经过先写后刻的过程。从书法角度看，甲骨文大体分两类：一类笔画粗壮雄浑；一类笔画细瘦挺拔。因甲骨文是用刀刻在骨甲上的，刻刀有钝有利，骨质也有坚硬松软之别，所以刻的笔画就有粗细方



商甲骨文

圆不同。再者，刀刻的笔画多为方折，交叉处往往剥落严重。这就形成了甲骨文鲜明的特点，也给后世的书法和篆刻提供了用笔、用刀的宝贵经验。甲骨文大小不一，但又均衡、对称、稳定、自然。就章法而论，尽管骨甲的大小、形状各不相同，但每片文字都因材而异，布局合理，显露出古朴的情趣。尤其宝



刻有"滴南"、"滴北"的甲骨

贵的是，遗址中发现的殷人用墨、硃写在玉片、陶片、兽骨上的笔迹，起笔粗圆，形似点漆，自然藏锋；转折圆润，

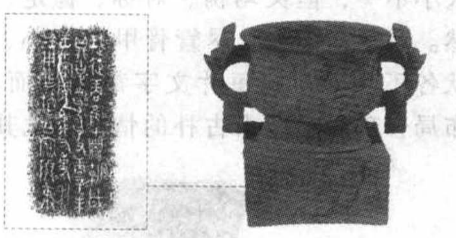
住笔尖细，如横针、悬针。这些都给后世书法的变革提供了许多有益的启示。

【金铭文】

周朝初年所用的金文从笔画到结构还都跟殷甲骨文相似。昭王以后，西周金文日渐成熟。代表作有昭王《宗周钟》、恭王《墙盘》等。此时金文书法的主要特点是：笔画由蝌蚪尾巴形状渐变圆润，起笔、转换、收笔也多为圆笔；结体比周初金文更平正、更紧密、更稳定，也更有规律；章法方面，开始注意到纵横的字距和行距，带界格的铭文章法更为严整，而字距、行距较大的则显得十分疏朗开阔。

【“书家第一法则”】

东周书法因经历了春秋和战国的社会变革及动乱，古文大篆（即金文）有



利簋及铭文

不小变化。这500年间，东方鲁、杞、齐、郑等国书法，较多地继承了西周书法成熟的特点。西周大篆的最优秀作品就是秦刻《石鼓文》。这是中国现存最早、最典型的刻石文字，唐初才发现。10块鼓形石，雄浑壮健，朴茂自然；用笔圆中见方；结体已趋方正；章法恢弘雄阔；字大逾寸，但疏朗均衡；全篇体象卓然，如秋夜众星错落。因此，它很



秦刻石鼓文拓片

受历代的推崇和珍爱，被誉为中国“书家第一法则”。

【“天下第一行书”】

魏晋是完成汉字书体演变的承上启下的时代，虽然隶书，甚至篆书还在使用，但更重要的是真、草、行书此时迅速发展。魏甘露元年（公元256年）的《譬喻经》、西晋元康六年（公元296年）的《诸佛要集经》、新疆出土的晋人写本《三国志》残卷中的隶书成分，已仅剩最能体现标准隶书的“磔”笔了。而左弯笔画已变成楷书的“撇”，“磔”笔也显出渐为楷书“斜钩”取代之势。三国魏时的书法家钟繇，正是从民间汲取营养，把那些冲破隶书规矩的方正平直的和简省易写的写法集中起来，以真书的横和捺取代隶书的蚕头磔尾，并参照篆、草的圆转笔画，改革原有运笔方法，才使真书成熟、定型，达到完美的程度。他的楷书被当成后世的典范，其作《贺捷表》得到“备尽法度，为正书之祖”的盛赞。东晋的王羲之也是集前代和同代群众创造之大成，才将行书、

草书提高到最高阶段。他的行、草书被

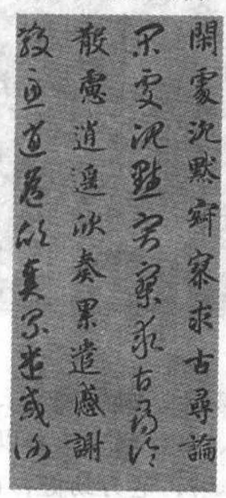


兰亭序帖

历代奉为楷模，其《兰亭序》被称为天下第一行书。其后，虽然真书出现了变体（如“魏碑”），行、草也出现了各种流派，但基本上仍然未超出魏晋的法则。

【魏体】

南北朝时代，书法家灿若群星，但南朝书法自东晋以来几乎全笼罩在“二王”的书风影响之下。影响最大是僧智永，他是王羲之的七世孙，精勤书艺，因临写《真草千字文》多年不下楼，其墨迹笔藏护尾，一波三折，含蓄而有韵



真草千字文　智永

律，受到历代好评。北朝书法因重视石窟造像，所以涌现出大量书写和镌刻造像碑记的书法家，他们的楷书继承了“钟王”又有发展，最突出的就是运用方笔，写出用笔斩截痛快的“魏体”，形成独特风貌，深受后世推崇。

【唐宋书法】

唐文化博大精深，灿烂辉煌。唐代又突破六朝书法，形成了前所未有的高峰。太宗李世民以下，高宗、睿宗、玄宗、肃宗、宣宗及窦后、武后和诸王皆



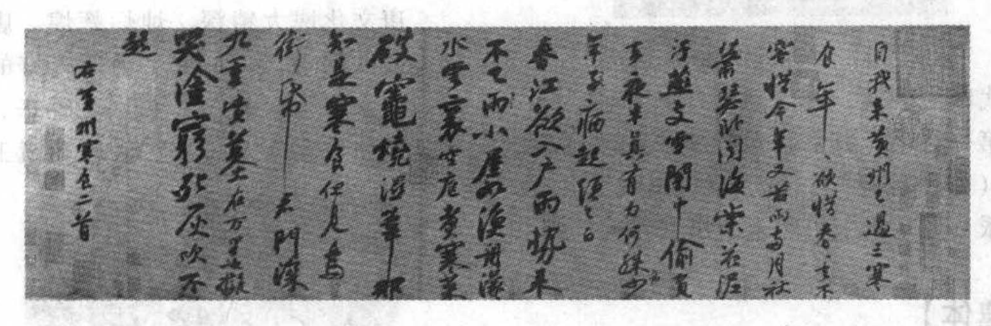
自叙帖

重书法，就连日本的圣德太子、圣武天皇、光明皇后的书法都深受唐书风貌的



神策军碑

影响。唐初有世称“虞（世南）、欧（阳询）、褚（遂良）、薛（稷）”的四大书法家，其中虞世南亲承僧智永传授，继承“二王”传统，用笔外柔内刚，笔致圆润遒丽；欧阳询也学“二王”，笔法劲险刻厉，于平正中见险绝，自成面目，人称欧体，对后世影响很大；褚遂良的书法继“二王”、欧、虞以后别开



黄州寒食诗卷

生面，晚年正书丰艳流畅、变化多姿；薛稷学虞、褚书法，精勤临仿，时有“买褚得薛，不失其节”之说，可见，其书法得褚法较多。另外还有张旭，精通楷法，其草书最知名，逸势奇状，连绵回绕，具有新风格。怀素，以善“狂草”出名，好饮酒，兴到运笔，飞动圆转，如骤雨旋风，他继承了张旭的风格；颜真卿，正楷端庄雄伟、气势开阔，行书遒劲郁勃，古法为之一变。

宋代有苏轼、黄庭坚、米芾、蔡襄四大家。苏轼为唐宋八大家之一，能文能诗能画能书，填词开豪放一派，气势雄浑，豪迈不羁，擅长行、楷书，用笔丰腴跌宕，有天真自在之趣，他的作品有《黄州寒食诗帖》、《前赤壁赋》、《洞庭春色赋》、《梤木诗》等。黄庭坚能诗词，擅行、草，以侧险取势，纵横奇崛，自成风格。米芾能诗文，擅书画，行、草书得力于王献之，用笔劲迈。他的作品有《蜀素帖》、《元日帖》、《苕溪诗》、《多景楼诗》等。蔡襄学虞、颜，并取法晋人，正楷端重沉着，行书温淳婉媚，草书参用飞白法，亦有特色。宋徽宗赵佶也擅书法，其真书学褚遂良和薛曜，写得更瘦劲，结体笔势取黄庭坚大字楷书，舒展劲挺，自称“瘦金书”。

【元明清书坛】

元代书家公认赵孟頫为主坛者，他



赵孟頫的书法

所写碑版甚多，圆转遒丽，人称“赵体”；工正、行、草书，尤以草书知名。其善悬腕作书，笔力劲健，正书圆润浑朴，行、草圆劲流畅。耶律楚材的书法气魄宏大，笔法苍老，率直自然又奇崛

挺拔，泼辣豪放而点画不谬。明代的书法家以继承元人和上追晋唐笔意而著名的有：祝允明，其书风骨烂漫，天真纵逸；董其昌，自谓学古人书于率易中得秀色，分行布白，疏宕秀逸。较富创造性的是徐渭、黄道周、倪元璐等人，他们法古开新，自抒胸臆，创造了“怪伟跌宕”，“新理异态”、“独标气骨”的书法珍品，尤为宝贵。

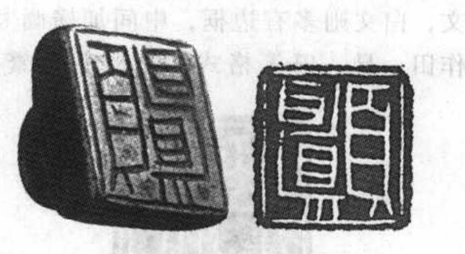


郑板桥的“六分半书”

明清之交，逸人奇士中的傅山、石涛、朱耷等，寄情点画之间，创造了独具特色的书法作品。清代初年，名家众多；清中叶，在帖学笼罩下能另辟天地的，要算郑燮和金农二人，他们同在“扬州八怪”之中。郑燮书法用隶体融入行楷，自称“六分半书”。他融真、草、隶、篆为一体，以真隶为主干。用作画方法写字，一字一笔，大胆独创兼众妙之长。金农写隶书古朴，横画粗长，竖画细短，体势斜；行楷书用笔方，笔道粗，结体紧，体势侧，自创一格，号“漆书”。著名书法家有邓石如、伊秉绶、陈鸿寿、包世臣等，人才济济，难以尽数，给人们留下了丰富的书法艺术珍品和宝贵的书法创作经验。

【印章】

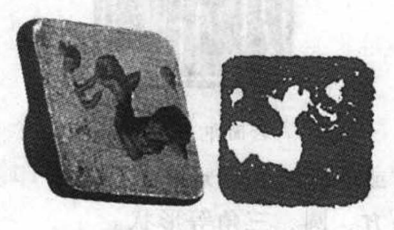
在殷墟出土的文物中曾发现三枚颇似印章的东西，虽然不能确定它们的实际用途，但它们所显示的书法与镌刻的良好技巧却是一目了然的。《周礼》中提到“货贿用玺节”，从经济生活的角度说明了玺印的取信作用。所以，我们可以说，印章至迟产生于春秋战国时期。



颍印及印文

【古鉨印】

古鉨是发现最晚而历史最古老的印



肖形印及印文

章。经考证，它大抵出现于战国时期。



张长寿印及印文

古鉨之中占绝大多数的是私鉨，即非官用的，仅作为私人交往而使用的信物。

古鉨的书体采用的是战国时期流行于各国的大篆，或称“籀书”，与当时的钟鼎彝器上的铭文相近。制印的材料，多为铜、银、玉、石。制印的方法，或铸或凿。当时尚无“印”和“章”等后世所使用的名称，无论官、私、尊、卑，一概称“鉨”。当时的印章较后代为小，多不出方寸。官印雄健挺拔，布局自然合理，绝无做作之态；小鉨印文清丽，整齐舒适。朱、白文皆有，朱文宽边细文，白文则多有边框，中间加横画竖界作田、日、皿等格式。印形变化繁杂，





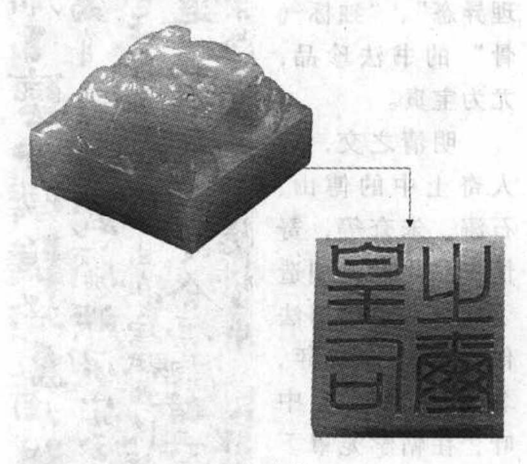
六面印（局部）

或方或圆，或作联珠形式———印多体，各呈方、圆、三角等形状。

到了秦代，秦始皇对混乱的六国文字进行了统一，制定了秦篆，也称“小篆”。秦印所采用的文字就是小篆。同时规定，只有皇帝的印章才可称为玺，臣民的则一律称“印”，“印”字出现于印章之中，也首见于秦朝。战国古鉨多出自铸造，而秦代以凿印居多，且多为白文。格式多作方形，以田字格将印文平均分布在印面内，在章法上则显示出虚实、疏密之间的合理安排。还有一种称为“半通印”的低级官吏的印章，为正方形官印的一半，成长方形，多采用日形边框，将印文一分为二，或平均布局，或以字画多少来分配占地的多少，自然有致。

【汉魏六朝印章】

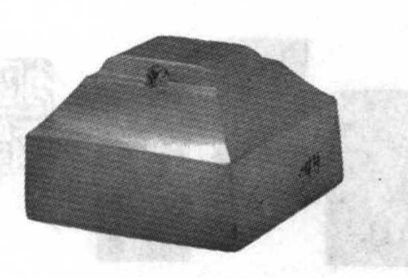
汉代是中国印章艺术空前发达的时期。汉印书体以秦篆为基础，但对篆法



皇后之玺

作了明显的改变，结体方中寓圆，庄重秀美，布局平正稳重，朴厚明朗。汉印以铜质铸造为多，也有银等印质。印文亦以白文为主，朱文则到魏晋以后才开始多见，且多不采用前代印章所常见的边框。汉印种类比前代更为丰富，出现了多面印、套印、子母印、穿带印、带钩印、回文印、朱白相间印等不同的格式，表字印、臣妾印、书简印、吉语印、图案姓名印、尚形印、总印、巨印等新的种类。

魏晋时期的印章，论精致虽逊于汉印，但却别具风格，印文多瘦挺，章法自然随意，错落有致。有些印章则采用一种称作“悬针篆”的字体，竖笔都引



汉王室玛瑙印

长下垂，末端尖细，形若悬针，故名“悬针篆”，在六面印中最常见。

【丰富多彩的唐代印章】

同以前相比，唐代印章出现了几个明显的变化。一是印章开始加大；二是书体的变化，虽仍沿用篆体，但多作迂曲折叠之状，这种情况到宋、金、元、明时愈演愈烈，被称为“九叠文”。

官印使用这种书体的最多；三是印文的书体开始扩大，间或有隶书、楷书入印的；四是印章的种类有了增加，出现了斋馆印、词句印或别号印；五是印章出现了艺术化倾向，词句印、斋馆收藏印已减弱或不再具备取信的功能，而突出了艺术鉴赏价值。也正是从这时起，印章开始逐步走入纯艺术的领域。

从唐代开始，印章从作为权力的象征和取信的凭证而逐渐进入文人、士大夫阶层的文化生活之中，开始用于书画的收藏和作为赏玩的艺术品。此外，它还直接促使篆刻成为一门独立的艺术，并极大地繁荣起来。

【花押印】

宋代还出现了一种新式印章，叫“花押印”。此类印章或是刻花押姓名，或是上刻楷书姓氏、下刻花押，其目的在于使人难以摹仿。花押印到了元代益



元代花押

发盛行，且蒙古人多不通汉篆，故有人完全采用蒙文代替花押入印，也算是别具一格。

至于印章的名称，唐代天子印玺也称“宝”，宋、元至清，也沿其制而玺、宝两名并用，在唐代和宋代的官、私印章中，也有称“记”或“朱记”的。在



宋花押

明代的长方形铜印上，常见“官防”字样，清代印中也可见此名称。此外，在南宋及金所发行的纸币上，都采用一种称为“合同”的印章。

【印章流派】

“皖派”

自明代中叶以来，私印的篆刻逐渐



陶写性情　文彭

成为一门独立的艺术，揭开了中华篆刻艺术史上最为绚丽多彩的一页。

相传，元末画家王冕首创用青田花乳石刻印，这种印质地柔腻，易于镌刻，并能理想地表现书法的艺术效果和镌刻技巧，这就化解了以往用金属、玉、石或牙、角等印质刻治艰难的问题。同时，随着碑版、钟器等文物的出土和日渐丰

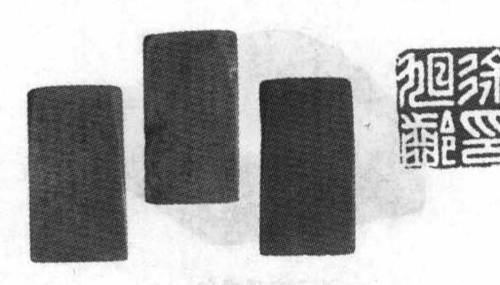




竹烟新月　何震

富以及玺印的搜集和传播，促成了文人中间“金石癖”的滋长和金石学的盛行，从而激发了文人阶层鉴赏和篆刻印章的极大热情和兴趣。

明代的文彭号称流派印章史的开山鼻祖，其弟子何震则创立了第一个印章流派——“皖派”。文、何二人，皆以涩刀仿汉印，主张师法秦、汉，力纠唐宋以来呆滞做作的积弊，开辟了印章艺术的正确道路，在理论和实践上都给后人留下了积极的影响。文彭的作品具苍劲古朴之气，何震的风格则自然生动、痛快淋漓。“皖派”代表人物还有苏宣、



徐旭龄印　程邃

程邃、巴慰祖、胡唐、汪肇龙、董洵、王声等。他们都善于从秦、汉印章中汲取营养，并富有创新精神；风格或端庄凝重、朴茂淳厚，或工整秀丽、自然巧妙。

“浙派”

继皖派之后而异军突起、另创门户的是清代浙江杭州人丁敬，他注重对秦、



十四载铎关小使　黄易

汉以后历代印章长处的兼收并蓄，而形成清刚朴茂、苍劲生拙的艺术风格，开



养心莫善于寡欲　赵之琛

创了新的艺术派别——“浙派”。其后继者有黄易、奚冈、蒋仁、陈豫钟、陈鸿寿、钱松、赵之琛及胡唐等，他们远追秦汉，近师丁敬，而能自成一体，俱臻佳境。若论所长，黄易遒劲、奚冈清隽、蒋仁古秀、陈豫钟工整有致、陈鸿

寿雄健恣肆、钱松苍莽浑厚、赵之琛精致媚巧、胡唐则苍劲润泽。

邓石如是继丁敬之后的又一位篆刻大师。他将石鼓文、汉碑篆额及六朝碑





贯臻连生　丁敬

版的体势笔意熔于一炉，在篆刻中力求提高印章的书法艺术效果，并创造出多姿多彩、富于变化的艺术风格。后人将他和他的后继者称为“邓派”。邓派的另一位大家是吴熙载，他先法汉印，后师邓石如，一生刻印万余方，功力深湛，风格稳健凝炼、舒展自如，与邓石如各擅胜场，并称“邓吴”。

此外还有一个小流派，称为“闽派”，相传为清代莆田人宋珏所创，继之者有练元素、薛栓、蓝涟等。

近现代印章大家

流派印章艺术发展到 19 世纪中叶，又涌现出赵之谦、吴昌硕和黄士陵等几位大家。赵之谦治印取材广泛，风格多样，这得益于他的金石学的深厚功底，其风格貌拙气盛，浑厚天真，颇有超出古人之处。黄土陵擅长汉瓦当文字与三



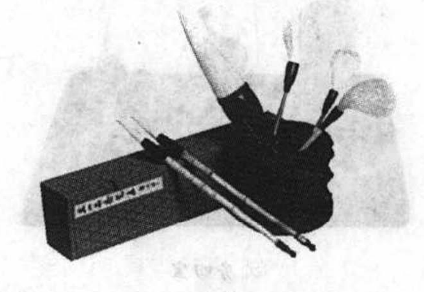
书被催成墨未浓　赵之谦

代铜器铭文，师法邓石如、吴熙载和赵之谦，章法奇特，形散神凝，平中寓奇，拙中含巧，艺术个性很强。

近代篆刻大师齐白石，广学博取，更富有大胆创新的精神。他运刀如笔，一挥而就，不假装饰。笔势痛快淋漓，纵横排列，风格独特。

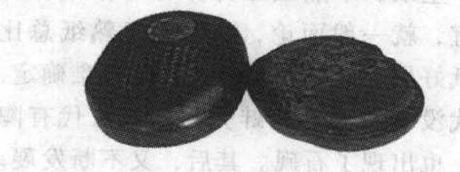
【文房四宝】

文房四宝也叫“文房四士”，为笔、墨、纸、砚的统称。在距今五六千年的



毛笔

新石器时代的彩陶器上，已有毛笔画的花纹。其后，殷代甲骨、春秋绢本上都有笔写的文字。战国毛笔更有实物出土，而且制笔方法不断出新，由用墨的实心笔发展到无心的散毫笔，含墨多了，更

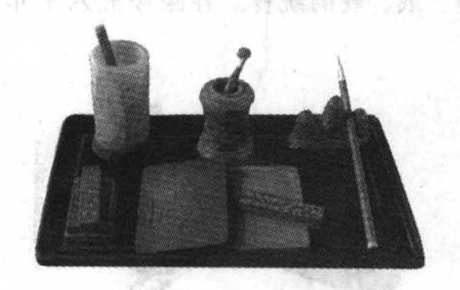


端石双龙砚



笔筒

好用，可写更多的字。常用的笔有软硬两种，古代以“兔毫”、“狼毫”为正宗，自清嘉庆、道光年以来，羊毫软笔大行。笔的质量关键在笔毫，笔毫具备“尖、齐、圆、健”四个条件的才算好笔。墨的起源不晚于殷商时代。古人磨木炭当墨，其后用石墨，又渐加入胶质。到唐代，墨色皆极黝黑，制品也很出色。好墨的标准，一般为“烟细、胶轻、色



文房四宝

黑”。纸的制造，传说始于东汉蔡伦。其实，早在西汉初年，已有幡纸代替竹简、缣帛在使用。只是到了东汉，造纸技术进一步改进，纸的质量更高。其后，精益求精，品种繁多，但分类不外乎熟纸、生纸、半熟纸三种，写字作画各有所宜，就一般而论，熟纸、半熟纸总比生纸好用。砚最初出现的年代也难确定，古代没有石砚，用蚌壳作砚。汉代有陶砚，也出现了石砚。其后，又不断发展。久负盛名的是歙砚和端砚。歙砚出自安



什锦墨

徽，端砚出自广东，都有很多名目。其实，好砚不只出于这两地，还有许多地方出产。所以，选砚不必拘泥于名牌，以方形稍大、质料坚细、凹深藏墨、有盖防尘者为好。

【结绳记事】

远古时期，社会生产力极其低下，人们要生存，就必须聚居在一起，相互协作，共同劳动。在人们劳动协作的互动过程中，人类的语言产生了。初始的语言只是通过人们之间的口耳相传来表达一定的意义。这在有限的范围内方便了人们之间的交流。但随着人们交流范围的扩大、交流内容的丰富，初始形态的口头语言就显露出诸多缺陷。口头语言说过即逝，具有瞬时性，无法保存。



中国的甲骨文

口头语言还受到人体发音器官的物理属性的局限，不能直接且清晰地传达到较远的距离，声音的空间穿透力小，影响范围狭小。倘若想扩大其传播范围则必须经由第三者转述。转述的过程中就不可避免地会发生意义出现偏差、信息出现损耗的现象，严重地影响人类语言传播活动的深入发展，不能满足追求文明进步的人们扩大交往的愿望。为此必须发明一种可以记录口头语言的符号系统，以突破语言的时空限制。正因如此，文字的创造就应运而生了。



古埃及的象形文字

文字的发明是人类文明的一大进步，它是人类长期不懈努力的结果。起初，原始人类在绳子上打上数量不同或形状各异的结来表达特定的意义，这就是所谓的结绳记事。稍后，远古人类在石块、石壁上描画一些事物的具体形貌来传达一定的意义。比如，在鱼多的溪边放上画有鱼形的石块，目的是向别人告知此处有鱼可捕。这种象形图画直接孕育了人类文字的起源。考古发现的古埃及的圣书字、苏美尔人的楔形字以及中国的汉字都是如此。

【仓颉造字】

中国汉字历史悠久，目前已发现的



仓颉像

最早汉字——甲骨文距今已有3500多年的历史。就甲骨文体系的发达程度而言，它绝不是汉字的最初形态，汉字的起源还可上溯若干年代，它的确切年代仍是历史之谜，但与此相关的仓颉造字的传说则流传了四五千年。先秦著作《荀子》、《韩非子》、《吕氏春秋》以及两汉的《淮南子》、《说文解字》等都对此作过生动的记载。相传仓颉是黄帝的史官，他想把当时的重大事件记录下来，但苦于缺乏可记录人们言辞的文字，记录工作难于进行，为此他产生了创制文字的念头。一天，他看鸟兽的脚印留在地上，清晰可辨，特征明显，触发了灵感。他灵机一动，模仿着在地上用小棍画出一



仓颉造字图

些生活中常见的动植物的大致模样或某些具有独特形状的部分面貌，然后请路



中国古代陶器上的刻画符号

人来辨认这些图画所指代的具体事物，路人指证了这些具体的事物。仓颉的尝试获得了初步的成功，他把这种方法向旁人推广，得到了人们的认同，汉字就这样诞生了。汉字的发明于当时是一件惊天动地的大事，《淮南子·本经》说仓颉作书时，天下着像粟一样的密雨，地上的鬼神感到自己的尊严被冒犯并为此整晚失声痛哭。这些只是古人迷信鬼神，附会推测之辞，不足为凭。这个传说反映了历史上可能有个叫仓颉的人在汉字产生过程中曾做出过突出的贡献，或许他在众人创造的基础上曾对汉字加以整理、归纳和统一。其实，汉字是不可能由一个或几个人创造的，它应是我们祖先集体智慧的结晶；汉字体系的完备也不是一代人努力的结果，而是经过长期积累而造就的，随着人们生活、生产和交往的发展而不断完备起来。从考古发现来看，最晚在殷商时代，汉字的体系就已建构完成。

【金文】

金文，指刻铸在钟鼎等器物上的文字，也叫钟鼎文。金文的内容多为祭典、



颂簋及铭文

征战、契约等事。现出土的刻有金文的钟鼎多为周代所制，周代的铜器铭文也就被认为是典型的金文。金文实际上成了周代文字的代称。目前已累计发现金



周王㝬的簋及铭文

文 3700 多个，其中 2400 多个字可以识读。中国汉字由殷商时代的甲骨文发展到周代的金文，其形体面貌又发生了较大的变化。周代的金文脱胎于甲骨文，与甲骨文有相同的体系，以象形为基础，以形声为主要构字手段。但字体较甲骨文定型，而且逐渐走向规范，比甲骨文更为成熟，可以灵活自如地表达思想、描绘事物。金文铸刻在铜器上，笔画形状就发生了变化，线条不似甲骨文的瘦硬、尽是直笔，出现了圆笔，字体匀称，大小整齐划一，标志着一字一音的符号性质取代一形多义的图画性质的汉字新


宰甫卣

时代的到来。

【大篆】

大篆又叫籀文，据说是周宣王的太史籀创造的。春秋战国时期已通行于秦


峄山刻石　李斯

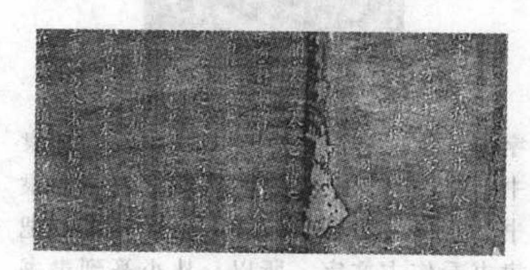
国等地。大篆主要书写在木牍、竹简或帛上，固定而字形整齐，结构疏密得当，笔画较金文更弯曲圆转，字体比较美观。但就其本质内涵而言，大篆与甲骨文、


泰山刻石

金文没有很大的不同，仍然是以象形为基础、以形声为主要构造方法。

【小篆】

小篆是相对大篆而言的，是适应秦统一中国的形势而兴起的。为了巩固对全国的统治，秦始皇实行统一货币和度量衡、“书同文，车同轨”等政策。其


宣示表　钟繇

中的“书同文”就是把六国的文字和秦所通行的文字统一起来。李斯等人把秦通行的大篆加以简化，创造出小篆字体，并把它当作标准的、通用的字体，推广到全国各地。小篆对大篆的改造，最明显的变化表现在笔画上。它把大篆所有的直角、硬笔改为圆角、软笔。字体显得圆润舒展、规矩得体而又活泼灵动，显示出很强的美感。小篆字体比它以前

的古文字简单，结构也比较整齐，写法有一定的规范，从同一个偏旁的字，偏旁的写法和位置都较固定，形旁一般放在左边，促进了汉字的进一步定型化。

【隶书】

隶书又叫“佐书”，形成时间约在战国晚期，成熟期在汉代。它是对小篆



乙瑛碑

字体的进一步简省。汉字字体发展到隶书，就进入了一个新的阶段。成熟的隶书，字形跟楷书很接近，一般人都不把隶书看作古文字。所以，从小篆到隶书可以说是汉字字体演变过程中的一个革命。相传隶书本是下级小吏通用的应急字体，后经程邈整理，逐渐形成了统一的隶书字体。汉代主要使用的文字是隶书。西汉早期的隶书，跟秦代的隶书一样，还不像东汉中叶以后的八分隶书那么成熟。但它已抛弃图画线条形式，采用抽象符号，笔画简洁，以方折笔画代替圆转笔画，显示出古汉字向楷书过渡的趋势。东汉中叶出现的八分隶书显现出当时人们求美尚雅的趣味，书法作为一门精致的艺术于此而生。八分隶书体有如下的特点：字体一般呈扁方形，捺笔大都在末尾有略向上挑的笔法，较长的横画在收笔时也略向上挑，形成上仰的捺脚式尾巴。这就使波折多、字体美观与书写较方便结合起来了，利于书法艺术的发展。

【楷书】

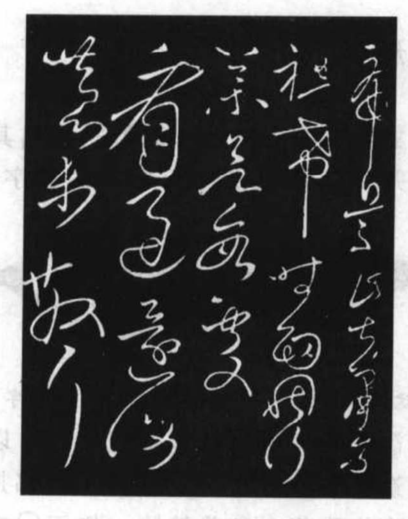
楷书又叫“正书”，出现在东汉时期，六朝时字形进一步发展完善，唐代走向成熟。因字体方正、笔画平直，可作楷模文字而得名。楷书是隶书的简化，

元桢墓志（拓片）

它对隶书的改变体现在两个方面：其一，改弯为钩；其二，改波折为直笔。钩并不妨碍楷书的形体完整，反而能增加它的力度；直笔代替波折，便于书写，省却了许多麻烦。尽管如此，隶书的符号性质，它的间架结构、笔法笔意都被楷书继承下来。隶书经改良而为楷书后，字体的美感主要从笔力和个性特色中体现出来，利于书法艺术的进一步发展。

【草书】

草书是楷书的变体，产生于汉代，本是起草文稿时，潦草书写隶体而导致



终年帖　张芝

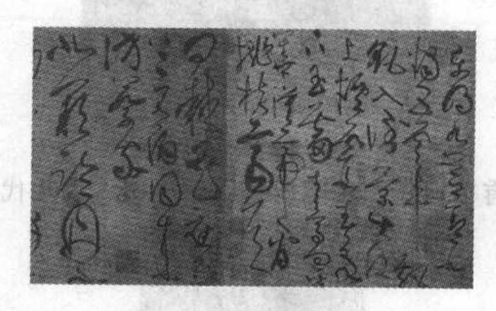
的一种变体，后来成为通行的写法，以至演化成为一种纯粹的书法艺术。



中秋帖　王献之

两汉的草书主要是章草。它讲究笔墨的连贯，字与字之间、笔画与笔画之间环环相扣，虽偶有间断，但笔意仍相连。章草流传下来的作品有史游的《急就章》和索靖的《出师颂》摹本。它们流畅飞动，如行云流水，但隶书之态依然。

六朝时期，草书得到了进一步的发展，出现了“词连”的现象。到唐代，草书则发展为狂草。张旭、怀素等人把草书推向狂放的境界，他们任意增减笔

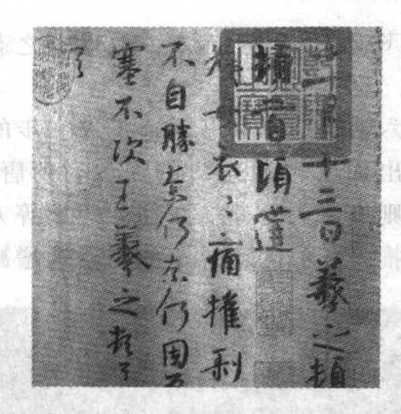


古诗四帖　张旭

画，随便改变汉字的结构，随心所欲，气、意、笔一气呵成。字体一般很难辨认，完全成为书法家表达胸臆、张扬个性的艺术品。提起草书，不能不提及当时书写物质材料的巨大进步。西汉末就发明了造纸术，到东汉经蔡伦改进，造纸业得到了较大的发展，纸张开始成为人们常用的书写材料，“洛阳纸贵”的典故可作资证。到唐代，纸张基本上取代其他的书写材料而处于独尊的地位。纸张的卷舒自如、携带方便、吸水易干等特点，促进了中国书法艺术的普及和发展。

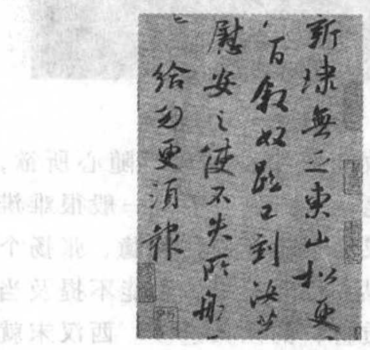
【行书】

行书，与草书一样起源于汉代，是介于楷书与草书之间的一种字体。书写较楷书简便，辨认比草书容易，以简易为宗旨，实用性强，便于流行。成为人们信札往返、记事作文的首选。早期在行书艺术上成就卓著的主要有魏晋时期的钟繇和王羲之、王献之等人。唐代则



姨母帖　王羲之

有李邕和颜真卿两家。宋、明、清几代



行书东山松帖　王献之

也人才辈出。迄今，行书仍然是人们最常用的手写字体。

【宋体】

宋体是指宋代出现的一种字体，它兴起于宋代印刷业的雕版匠之手，字体


攻媿先生文集卷第四

四明楼钥大防

古诗

宋体字的萌芽

与楷书相近，但字形更为规整，轮廓几近正方形，横画细，竖画粗，显出墨色浓淡搭配，泾渭分明，看上去令人神清气爽。后代的书籍印刷中多采用这种字体。

【象形】

象形是指按照事物的形状画出其模样，并以图画来指称此事物的造字法，

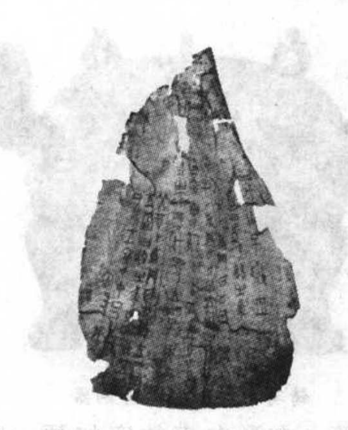


这块古陶残片上所刻之符号即“目”字

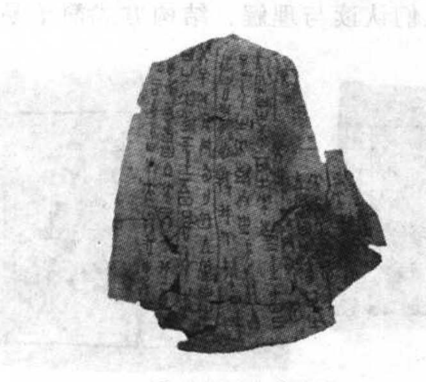
它是汉字最初阶段的主要造字法。以象形法造出的象形字都是独体字，都是名词，多指称草木鸟兽等物。如用⊖来指代日，用☽来指代月，用ᗰ来指代目，用羊来指代羊，用豕来指代豕，用马来指代马等等。这些字的形体与指代的具体事物非常相似，通过字体就可明白它的意义。

【指事】

指事是指在象形字或一些抽象符号上加上一些表意符号而创造出新字的造字法。象形字只是指称一些事物的名称，但与此事物相关的一些位置或细部特征或较为繁杂不易表达、或比较抽象无从表达，又不得不使之与具体事物联系起来，以便于人们理解它的意义。对此古人发挥他们的聪明才智，以会意的方法造出新字来指代这些现象。在象形字的基础上，用抽象的表意符号来标明事物

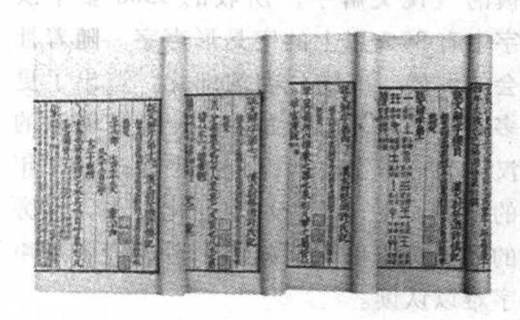


细部的具体方位，从而传达出特定的意义。如用上小下大的两条横线表示上，下面长的一横指地平线，上面的小短横则指其所在的具体方位，较为直观地向人们传达了“上”字的含义。在木的下面加一短横为“本”，在木的上面加一



商代的甲骨文刻片

短横为“末”，分别指称木的根与梢，传达出了“本”与“末”字的含义。在刀的较薄的一面中间加上一点变为



《说文解字》书影

“刃”，指示刀锋所在之处，传达出“刃”字的含义。指事字也是独体字，抽象表意符号脱离象形字本体就失去了明确的指称意义。指事法借用象形法的成果造出更多的、字形变化不大但又意义明确的字，标志着汉字造字法的巨大进步。

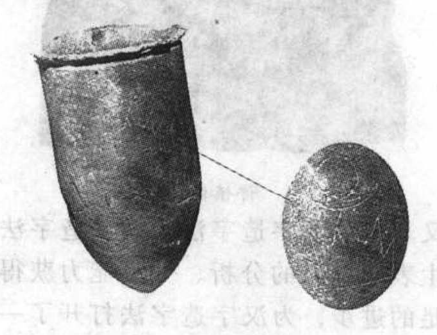
【会意】

会意是指把两个或两个以上的独体字合并在一起而造出有新的含义的字的



中国的甲骨文

造字法。这体现了古人观察与综合能力的增强。如把三个“人”字放在一起构



刻有“旦”字的陶器

成了“众”字，直观而又清晰地传达出人多的含义。把两个“木”字并排在一起构成“林”字，传达出“林”为许多

甲骨文字形举例							
	象形字		会意字		形声字		假借字
日		明		[illegible]		正	借为征
田		从		[illegible]		右	借为佑
牛		步		[illegible]		凤	借为风
鱼		涉		[illegible]		鲁	借为彷
车		陟		[illegible]		亦	借为夜

甲骨文字形举例

树木长在一起的含义。把水与双足联合在一起构成“涉”字，形象而直观地表达出“涉”为渡水过河的意思。会意字的产生较象形、指事又进了一步，可以合旧造新，合体字由此产生，但还远不能满足造字的需要。

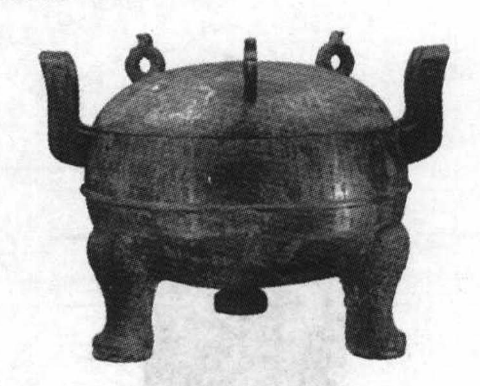
【形声】

形声是指把代表意义的形旁字和代表声音的声旁字结合在一起而造出既表



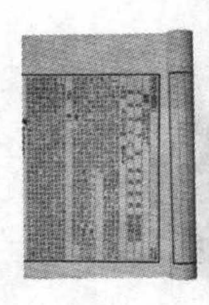
许慎像

意又表音的新字造字法。这种造字法的产生表明古人的分析、分类能力获得了长足的进步，为汉字造字法打开了一个广阔的思路。形声字有八种，分为左形右声、右形左声、内形外声、外形内声、上形下声、下形上声、左上形右下声、右上形左下声等。左形右声的字如湖、



铸有铭文的商周青铜器

柯、情等，右形左声的字如颈、顶等，内形外声的字有闷、闻等，外形内声的字有圆、围等，上形下声的字有菲、荷等，下形上声的字有忘、忿等，左上形右下声的字有旗、病等，右上形左下声的字有望、颖等。形声字既表意又表音，便于人们认读与理解，结构方式简单易





《说文解字通释》书影

行，深受各阶层的喜爱，成为创造新汉字过程中运用频率最高的造字法。在许慎的《说文解字》所收的9300多个汉字中有89%以上的字是形声字。随着社会的发展、事物分类的细化，造出了更多的形声字，迄今为止，大约有90%的汉字为形声字。但由于汉字经过几千年的发展演变，语音古今变化很大，形旁的表意功能也渐渐减弱，造成许多形声字难以认读。

【转注】

转注指用同义字代替本字的造字和用字的方法。在古代汉语中，同义或近义字可以相互注释。如“考”即“老”、“老”即“考”，表面看来只是字的相互

六书	例字
象形	人　齿　月　马
会意	[illegible]　[illegible]
形声	湖　[illegible]
转注	老　考
指事	刃　本　末
假借	正借为征　亦借为夜

六书例字

替换而已，只能算是一种用字的方法，其实不然。汉字在具体的语境中有具体的含义，用一个本意相近的字来代替本字，则在一定程度上扩大了用来代替的字的使用范围，不知不觉中为该字添上了新的含义，从这个角度看，说该字为新造出的字未尝不可。因此说，转注兼有用字与造字的功能。

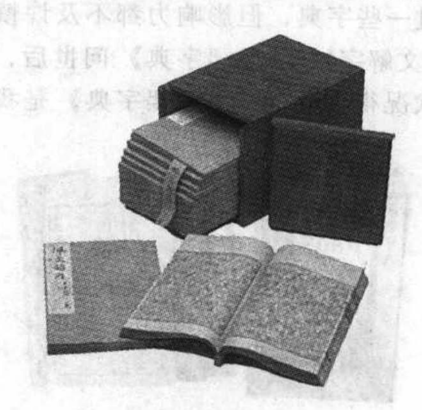
【假借】

假借是指本无其字，借同音字来代替它的造字法。如“其”字，是文言文中常用的虚词，作“他”、“难道”等义讲。但这些含义很抽象，无形可象、无事可指、无意可会、无形可依，只得借同音字来代替。“其”为象形字，本义是“簸箕”。借用作文言虚词后，原义



长沙窑“春水”诗词壶

就渐渐消失了。后人又造“箕”字来表示“簸箕”。这种造字法称为假借。假借与通假有区别。假借须具备两个条件：一是本无其字，二是借后原义丧失。而通假则是本有其字，暂时用同音字代替，它的原字的本义不会丧失，借用的同音字的含义则稍有扩大。在汉语中，假借字所占的比例较小，因而假借作为一种造字法在建构汉字体系中所起作用并不



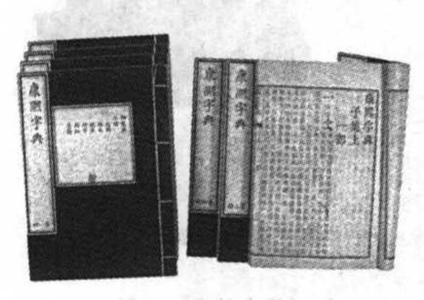
《佩文韵府》书影

大，但它还是为汉字数量的扩大提供了简便易行的途径。

由于汉字的形体随着时间的推移而不断发生变化，初始汉字所具有的图画象形、形义同构的特征就日渐模糊，这就使后人对某些汉字本义的理解产生较大的困难。为此，古代的文字学家作出

了不懈的努力，取得了许多突出的成就，解说汉字构造法和汉字意义的字典的产生就是其表现之一。目前所知的最早且有完整系统的汉字字典是东汉时许慎编写的《说文解字》。许慎借鉴前人在文字学上的研究成果，对我国古汉字的构造方法及其音义系统进行了全面而系统的总结。他对东汉中流行的六书说造字理论进行了系统的阐释。他还首创了部首检字法，把全部收集入书的汉字归为514部。《说文解字》全书分15篇（加“叙”言），每篇又分上下卷，收字9353个，用133441个字的篇幅来解说所收的字的构成及其意义。此书以秦汉通行的小篆为主体兼注一些古文、籀文。这部书对总结秦汉以来的汉字，帮助后人认识甲骨文、金文，研究古文字、古文献等方面都有重大意义。

东汉以后直至清康熙以前，陆续出现过一些字典，但影响力都不及许慎的《说文解字》。《康熙字典》问世后，这种状况得到改观。《康熙字典》是我国



《康熙字典》书影

的第一部以“字典”命名的工具书。它是1710年清代康熙皇帝命张玉书、陈廷敬等30人编纂的，经过6年才告完成。这部字典分214个部首，按笔画多少排列顺序。释字体例是先注音后释义，再列出此字的别音、古音、别义。整个字典收有47035个汉字，是古代收字最多的字典。它在体例、规模、释字的详尽等方面相对《说文解字》来说都实现了重大的突破，在发行后的200多年中影响较大、流传极广。

【先秦书法】

中国书法的雏形发现于公元前4000年前的仰韶文化时期的彩陶上，共有100多种刻划符号，其中有些已由古文字学家给出了释文。公元前2500年前的大汶口文化时期的陶器上的刻符，已经是结构复杂、造型美观的文字。

19世纪末发现的河南安阳殷墟的甲骨文已是十分成熟的文字。发现于殷墟的许多甲骨上都刻有“贞人”即史官的姓名，他们应是中国最早的一批书法家。甲骨上的文字已有很高的艺术性。郭沫若在《殷契粹编·自序》中称赞其书法的美和各个时期书法的特点说：“卜辞契于龟骨，其契之精而字之美，每令吾辈数千载后人神往。文字作风且因人因世而异。大抵武丁之世，字多雄伟，帝乙之世，文咸秀丽。……间亦有草率急就者，多见于廪辛、康丁之世。然虽潦倒而多姿，且亦自成其一格。”《祭祀狩猎涂朱记事刻辞》是刻在一块比较完整的牛胛骨上的两面，正面刻4条100余字；背面2条50余字。因各条非一时所刻，大小、神态、刀法不尽相同，但都表现出很高的艺术水平。有些字象形意味很浓，表现很生动。可见公元前1000年以前的书法已达到相当完美的程度。

在众多的甲骨文中，除大部为刀刻以外，也有少数为朱书或墨书，或是写后未用刀刻。笔画舒卷顿挫自如。

商代除了甲骨文以外，也有“金

文”，即青铜器上的文字，以写、铸在钟和鼎上的文字最有代表性，故又称“钟鼎文”。商代的金文，一般字数很少，如《司母戊鼎》上只有“司母戊”三个字，也有的字数略多，如《小臣艅尊》有4行27字。《司母戊鼎》通高133厘米，重875公斤，1939年在河南安阳出土。是中国出土的最大、最重的青铜器。它是商王为祭祀母戊而铸的，大约是武丁后期的器皿。“司母戊”三字构图随意而紧凑，笔画富有装饰性，气势古朴而宏伟，代表了当时笔法的一个类型。《小臣艅尊》是商代晚期的作品。少数字略带装饰性，多数字书写自然、气势凝重，较好的体现了原作者的笔意，字形、章法也都严整优美。这批作品的出现，标志着金文鼎盛期将要到来。

西周是金文的鼎盛时期，数量众多、风格多样。尤其西周晚期，艺术上已达到炉火纯青的地步。武王时期的《利簋》，字形规范，风格凝整；《天王簋》，章法随意，笔画亦较圆转；《何尊》，笔画和结字仍带有一定程度的装饰色彩，章法上很有特点：横无列，竖虽有行，但不严格，且许多字都不同程度地或向左或向右倾斜，从而形成了整个章法的变化多姿。特别是康王时期的《大盂鼎》更是金文中的精品，铭文19行、291字，其笔画、结构、章法都极严谨，有些笔画虽有较强的装饰效果，但并不刻板，饱满、雄健之气溢于字里行间。穆王时期的《班簋》、《静簋》，恭王时期的《史墙盘》，孝王时期的《大克鼎》、《小克鼎》，也都是各有特色的作品。大批的金文名作如《散氏盘》、《㝬簋》、《史颂鼎》、《虢季子白盘》、《毛公鼎》等则集中在西周晚期的厉王、宣王时期。这些铭文总的特点是笔画和结字的装饰性减少甚至消失，笔画的笔意感和结字的结构感加强了。这些特点表明当时的金文已主要不是靠外加因素，而是靠文字本身的笔画和结构来体现艺术性，这不能说不是一个进步。


大盂鼎文

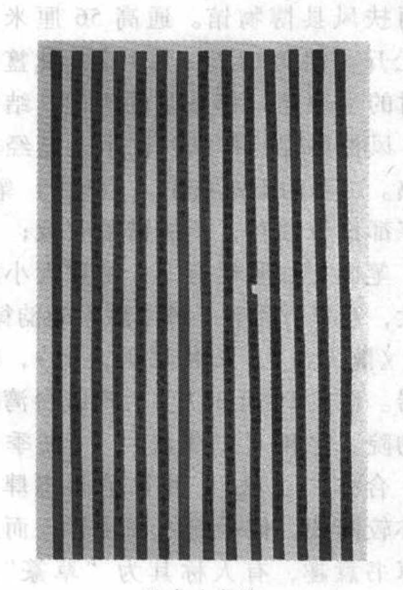
《㝬簋》，厉王十二年（公元前846）器。1978年陕西扶风县出土，藏陕西扶风县博物馆。通高56厘米，重66公斤。铭文12行、124字。此簋与宣王时的《颂鼎》都是笔画刚健、结字严整、风神典雅的作品，艺术上已经非常成熟。二者的不同在于，《颂鼎》笔画、结字都比较圆转，章法错落有致；《㝬簋》笔画更加坚挺有力，结字大小差别更大，字里行间有一种参差中的韵律感。

《散氏盘》，又名《矢人盘》，厉王时器。铭文19行357字，现藏台湾故宫博物院。它和《史墙盘》、《虢季子白盘》合称“三盘”。此铭笔画恣肆，结字亦较随便，似乎是八面出锋，而且带有草书意趣，有人称其为“草篆”。与《散氏盘》同样有名而略为规矩的有

《毛公鼎》，宣王时器，清道光末年出土于陕西岐山，现藏台湾故宫博物院。铭文32行、497字，是传世青铜器中铭文最长的一个。此铭文随器形变化，拓片展开后呈上直下曲状。

春秋战国时期，由于铁器的使用等原因，青铜器及其铭文都趋于衰落，其他材料的书法则特别引人注意，譬如石策、竹简、帛书、石刻等。这一时期最有代表性的作品有《侯马盟书》、《睡虎地秦简》和《石鼓文》。

《侯马盟书》是战国早期（约公元前5世纪）晋国的毛笔字。1965年出土于山西省侯马市东部浍河北岸原晋国遗址。共出土石策或玉策（长方形、圭形或不规则形的石片）5000余片。上有朱书或墨书，文字可读者650余片。内容大多是一些因重大事件而对天盟誓的誓文。书体为大篆。用笔多数起笔粗重，收笔尖细，可能属于古书上记载的“蝌蚪文”。因这些作品非一人所书，又服从于实用的需要，所以水平差距很大。



睡虎地秦简

其中最好的作品浑厚酣畅，可以同后世优秀的大篆字相媲美。由于那时文字尚无统一规范，所以异写甚多，最多者达100多种。过去很少见到春秋战国时期的墨迹材料，《侯马盟书》为人们提供了丰富的原始材料。

《睡虎地秦简》是秦统一六国前后的墨迹。1975年出土于湖北云梦睡虎地11号秦墓，共1000余枚，近4万字。其中包括秦昭王至秦始皇30年的编年史，以及法律文书等史籍五种。《睡虎地秦简》仍保留了若干篆书的结构，但字形又大大简化，笔画也由圆转改为方折。现一般称这种体式为“古隶”。笔法熟练，有较高的艺术水平。过去很少





石鼓文

见到秦代“隶书”即古隶的实物，《睡虎地秦简》的出土填补了这一空白。

《石鼓文》也称《猎碣》，是现存最早、最典型的刻石文字。唐初发现于陕西凤翔县三畤原。内容为狩猎诗，分别刻在10个鼓形石器上。现藏北京故宫博物院。它是战国时期秦国的遗物，字形在大篆、小篆之间，是大篆向小篆过渡的书体。从书法上讲，笔画圆熟凝重，

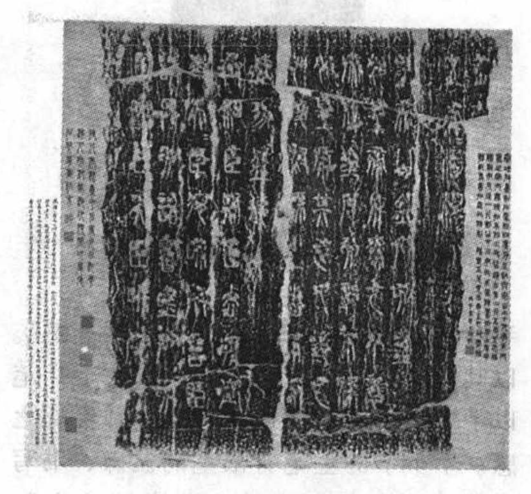
风神雍容典雅。曾被誉为“千古篆法之祖”。它至今仍是许多书家反复临摹的优良范本之一。

【秦汉书法】

秦统一中国以后，采取一系列措施巩固大一统的政治格局，“书同文”就是其中之一。为了统一文字，秦命李斯作《仓颉篇》，赵高作《爰历篇》，胡毋敬作《博学篇》，通称“三苍”。这就是秦所创的小篆。又传秦狱吏程邈花费10年工夫改造篆字，创造了隶书，为秦始皇所肯定和推广。程邈所创隶书情况已不可尽知，但从《睡虎地秦简》直到汉武帝以前那种带有若干篆书意味的隶书（即“古隶”）可以想见程隶的大致情况。还是由于这种隶书比大篆和小篆都简便易写，所以后来取代了篆书，成为汉末、三国以前的主要书体。当时流传下来的作品主要是秦刻石。秦始皇曾多次出巡，所到之处常立碑刻石，以宣扬他的统一业绩。见于记载的刻石有《琅琊台刻石》、《泰山刻石》、《峄山刻石》、《会稽刻石》、《碣石刻石》、《之罘刻石》、《东观刻石》等七种。但据古文字学家鉴定，只有《琅琊台刻石》为原石，其他皆为后代补刻或翻刻。

《琅琊台刻石》系秦始皇二十八年（前219）立。传为李斯书。原在山东诸城琅琊台，曾移置山东省博物馆，1959年移置北京中国历史博物馆。原为四面环刻，后只留两面13行86字，现大部分字模糊不清。此刻石书写自然、艺术水平极高。杨守敬云“嬴秦之迹，惟此巍然，虽磨泐最甚，而古厚之气自在，信为无上神品”。康有为亦说：“《琅琊》秦书，茂密苍深，当为极则”。

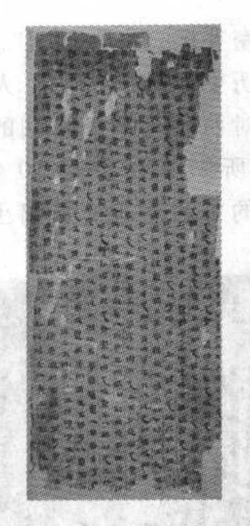
由于历史条件的局限，人们在很长时期之内对西汉至东汉早期的书法成就几乎一无所知。20世纪50年代以来，这一时期的书法遗迹大量出土，才使人



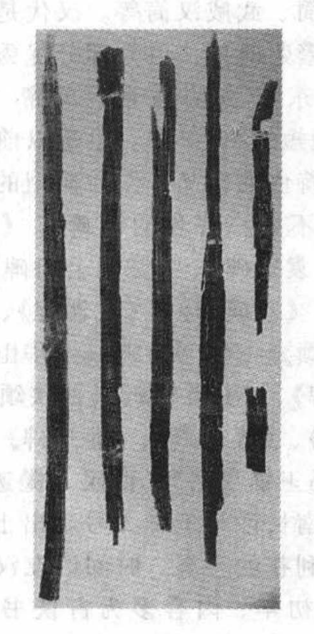
琅琊台刻石

们对当时的情况有了比较清楚的认识。现在所能看到的这一时期的代表性作品有马王堆帛书、银雀山汉简、居延汉简、定县汉简、武威汉简等。汉代是碑刻的第一个繁荣时代，但大部分优秀作品都集中在东汉晚期桓帝、灵帝（147～188）短短的40年中。桓帝以前也有个别很有特色的作品，但与典型的汉隶风格有所不同。著名的汉碑有《五凤刻石》、《袁安碑》、《祀三公山碑》、《石门颂》、《乙瑛碑》、《礼器碑》、《刘平国治路颂》、《鲜于璜碑》、《华山庙碑》、《衡方碑》、《史晨碑》、《西狭颂》、《熹平石经》、《曹全碑》、《张迁碑》等。

《马王堆帛书》，西汉人墨迹。1974年于湖南长沙马王堆3号墓出土。墓主为轪侯利苍的家属。时间约在汉高祖至汉文帝初年。内容多为古佚书，共28种，12万言。写在48厘米宽的整幅或


马王堆帛书

半幅帛上。字为篆、隶之间的“古隶”。以其中的《战国纵横家书》为例，用笔以中锋为主，笔法瘦劲，有铁画银钩之感。不少字的主笔有浓重的波磔，书写随意，结字茂密自然。常用的“之”、“也”等字。还是篆字结构，但完全用隶书笔法写出。其他作品也大致如此。唯隶化的程度有深有浅，当与书写时间的早晚和书家对新体的掌握程度不同有关。


汉简

《居延汉简》是甘肃省北部额济纳河流域之古居延地区出土汉简的总称。此地是出土汉简最多的地区。仅1930年和1972～1974年两次发掘，就得简牍3万余枚。古居延海是汉晋时期驻军屯田之地，当时书写的大量简牍因当地的干旱天气而被完整地保存下来。特别宝贵的是其中有许多简牍上写有具体年代，如永光四年（前40年）牍，阳朔五年（前20年）牍，这些简牍为人们了解当时书法的水平和风格留下了第一手资料。另如时间更早的《河北定县汉简》已是相当成熟的隶书体式，亦是研究汉隶发展的重要史料。

清末以前，严格说是在看到这些简牍以前，人们只看到汉代的石刻文字，于是将隶书成熟期推到桓帝、灵帝以后。现在从简牍来看，至少西汉后期汉隶已经成熟。以“阳朔五年牍”（一称“木签”）为例，如“五”、“二”、“史”诸字，都已经有隶书的燕尾波磔，并遵守“燕不双飞”诸规则；且从整个木签来看，已无篆书的成分，属于典型的隶书。另外，笔画挺健、结字匀称，美观大方，也已具备了较高的艺术性。

汉代早期的刻石，或仍采用篆体，如《袁安碑》、《祀三公山碑》、《少室石阙铭》等；或虽属隶书，但仍带有若干篆书笔意，如《五凤刻石》；或字形比较稚拙，如《莱子侯刻石》等。真正成熟的汉碑，应从《石门颂》、特别是《乙瑛碑》算起。《乙瑛碑》系汉桓帝永兴元年（153）立。此碑笔画丰腴、结法严谨、波磔分明，标志着汉碑成熟期的到来。



礼器碑

《礼器碑》又称《韩敕碑》，永寿二年（156）立。现存山东曲阜孔庙。这是汉代最完美的碑刻之一。笔画之瘦劲、风神之典雅，都达到了极高的程度。清人王澍说："惟《韩敕》无美不备。以为清超却又遒劲；以为遒劲却又肃括。自有分隶以来，莫有超妙如此碑者"。郭宗昌甚至赞美它"若得神助，弗由人造"。

《华山庙碑》，东汉延熹八年（165）立。原在陕西华阴西岳庙中，明嘉靖（1522～1566）年间毁于地震。此碑是汉碑中端庄典雅的代表。清人朱彝尊誉其为"汉碑第一品"。

《史晨碑》，两面刻，或称史晨前、后碑。分别刻于公元168和169年。风格略近《华山庙碑》而更秀美。可说是虚和俊美的代表。

如果说以上三碑是典雅派的代表，《衡方碑》则是方整、浑厚一派的杰作。《衡方碑》刻于公元168年。前人评此碑"书体宽绰"、"古健丰腴"、"从严整中出险峻"。

《西狭颂》又称《李翕颂》、《惠安西表》。汉灵帝建宁四年（171）立。摩崖书。此碑在方整雄伟中有一种跌宕之趣。康有为说："疏宕则有《西狭颂》、《孔宙》、《张寿》"。其实，"疏宕"一词大约只有《西狭颂》一碑可以当之无愧。

若论秀美，首推《曹全碑》。此碑立于中平二年（185）。明万历（1573～1620）年间出土。清万经谓此碑"秀美飞动，不束缚、不驰骤，洵神品也"，颇为中肯。

《张迁碑》立于中平三年（186）。明初在山东出土。是汉碑晚期的代表作。笔画丰满、方整、厚重而不失雍容的气度。此碑可说是汉碑的殿军，又是汉碑的集成之作。是时天下开始大乱，不久，曹操又开始禁碑，盛极一时的建碑之风戛然而止。隶书碑刻的黄金时代也就结束了。汉碑是中国碑刻史上的第一个繁盛时代，名碑不下百通。

【魏晋南北朝书法】

从汉末到南北朝时期，社会动荡，传统的儒学受到冲击，学术思想比较自由，再加上书写材料如纸的普及等因素，就使得书法转入文人之手，并发展成为一种独立的艺术，出现了张芝、钟繇、王羲之父子等一批名传千古的书法大师。

曹操于东汉建安十年（205）下令禁止立碑，晋代和南朝重申此令，故从汉末战乱直至南朝陈亡的400年间，碑刻极少，只有少数皇帝特许者例外。但这些特许的碑刻，如曹魏的《上尊号

碑》、《受禅表》、《孙夫人碑》，东吴的《天发神谶碑》、《禅国山碑》等，都是当时高手所写，故可以代表当时碑刻的水平。总的来说，这些碑刻严整有余、灵动不足，已显示出隶书向楷书转变的迹象。另一方面，由于书法本身的艺术性不断加强和相应的物质条件的成熟，书法作为一种艺术吸引了许多知识分子，使他们醉心于此。汉末至魏晋南北朝时期的书法家甚多。汉末、三国时有张芝、蔡邕、刘德升、师宜官、梁鹄、邯郸淳、卫觊、钟繇、胡昭、韦诞、皇象等，西晋时有卫瓘、索靖、陆机，东晋时有王廙、王导、卫夫人、庾翼、王羲之、谢安、王献之、王珉。南朝有羊欣、王僧虔、萧子云等。其中，最有代表性的是张芝、钟繇、皇象、索靖、王羲之、王献之等人。

张芝，字伯英，敦煌人，徙居弘农华阴（今属陕西），生年不详，约卒于献帝初平中（约192年前后）。曾被征为有道（汉代选举科目之一），不就，以高尚不仕为人所称。善草书，“精熟神妙，冠绝古今”。被誉为“草圣”。但至少在唐初，他已没有可靠的作品传世。现《淳化阁帖》所收五帖，除一章草《秋凉平善帖》外，均被米芾等辨为张旭书。

钟繇（151～230），字元常，颍川长社（今河南长葛东）人。官至太傅，人称钟太傅，是曹魏的开国重臣之一。他与张芝、王羲之、王献之合称“书中四贤”，又同王羲之合称“钟王”。钟繇正处在由隶书向楷书的转变时期。羊欣说他善三体书，即铭石书（隶书）、章程书（楷书）和行狎书（行书），尤以对楷书的贡献最大。《宣和书谱》说：“楷法，今之正书也。钟繇《贺克捷表》备尽法度，为正书之祖”。说明当时新出现的楷书，在他手里才写出了法度并基本定型。但由于时代关系，他的楷书仍带有较浓厚的隶书笔意。羊欣《采古

《贺捷表》 钟繇

来能书人名》一文提到上谷王次仲创造了一种“八分楷法”，有人认为，钟繇的《贺捷表》应是这种“八分楷法”的代表。关于钟繇书法的特点，梁武帝曾形容为“如云鹤游天，群鸿戏海，行间茂密，实亦难过”。张怀瓘说：“刚柔备焉，点画之间多有异趣。可谓幽深无际，古雅有余”。茂密幽深、具有一种古雅情趣，是钟繇书法的主要特点。他的作品流传下来的有《贺捷表》（即《贺克捷表》、《戎路表》）、《荐季直表》、《力命表》、《还示表》，以及王羲之临写的《尚书宣示表》、《丙舍帖》等。其中《贺捷表》书于汉献帝建安二十四年(219)，是钟繇得知蜀将关羽被擒杀时所写的捷报。现在只有刻本传世。它是最能代表钟书风格的作品。另有《荐季直表》是推荐早已辞官的旧臣季直重新出来作官的表奏。原墨迹本曾人清内府，圆明园被毁时被英兵劫出，后为私人收

藏，原迹现已烂毁，仅有一幅照片存世。此帖在明代曾刻入《真赏斋帖》，清代刻入《三希堂帖》，列诸帖之首。此帖历来备受推崇，如明王世贞说，世有此墨迹，可“不再知有《淳化阁》”。

皇象，生卒年不详，字休明，广陵江都（今江苏扬州）人。三国时东吴著名书法家。曾官侍中、青州刺史。善八分、小篆，尤善章草。他的章草与当时曹不兴的绘画、严武的围棋等七人的绝技，并称“八绝”。皇象的章草妙入神品，其代表作是《急就章》。《急就章》是古代的识字课本。现在传世的书法家所写的《急就章》以皇象所写最早。其刻本又以“松江本”最为著名。原刻石现藏上海市松江县博物馆。字数多达1 394个。笔画清朗、结体规范，是学习章草的良好范本。皇象的字特点鲜明、成就甚高，曾得到历代书家的好评。如南朝宋羊欣说：“吴人皇象能草，世称沉着痛快”。唐窦臮形容他的字“似龙蠖蛰启，伸盘复行”。张怀瓘说：“右军隶书，以一形而众相，万字皆别；休明章草，相众而形一，万字皆同，各造其极”。

索靖（239～303），字幼安，敦煌人。张芝之姊孙。西晋时官尚书郎、酒泉太守、征西司马等。他同另一书家卫瓘同在尚书台任职，人称“一台二妙”。善章草书，入神品。他的草书与张芝相比各有千秋，人谓“精熟至极，索不及张；妙有余姿，张不及索”。他自己形容自己的字为“银钩虿尾”。梁武帝评其书为：“如飘风忽举，鸷鸟乍飞”。代表作品是《月仪帖》，共11章，是一长篇巨制。波磔尖锐而无一毫纤弱之感。可以印证其“银钩虿尾”的自评十分中肯。他的传世作品还有《出师颂》、《七月帖》等。



《平复帖》 陆机

陆机（261～303），字士衡，吴郡华亭（今上海市）人。祖陆逊、父陆抗，都是东吴名将。陆机本人是著名文人，吴亡入晋后官平原内史、前将军等。他的《平复帖》是至今保存的最早的文人墨迹。《平复帖》纸本，9行84字。内容为写给朋友的一封信。书体为章草。使用秃笔，笔画老健，如盘丝屈铁，颇为耐看。但字形有些古拗难读。南齐王僧虔曾评他的字说：“吴士书也，无以较其多少”。可见他的字具有较强的地方特色。此帖系原作，对研究当时的书体、纸墨等都有参考价值。

王羲之（303～361），字逸少，原籍琅琊临沂（今属山东），后徙居会稽山阴（今浙江绍兴）。他生长于权倾人主的王氏大族，曾官秘书郎、征西长史、临川太守、江州刺史、护军将军、会稽内史、右军将军。人称“王右军”。永和十一年（355），因与王述不合等原因，誓墓不仕，在郡优游以卒。王羲之是中国书法史上影响最大的书家，被誉为“书圣”。他的书法被称为“古今之

冠冕”，“尽善尽美”。

王羲之幼年曾从叔父王廙和卫夫人学书，约40岁时，其章草已可同张芝媲美。后来又创造了一种遒媚流便的新体。晚年到会稽以后，书法艺术发展到高峰，留下了许多书法艺术精品。梁武帝萧衍评其书说：“字势雄强，如龙跳天门，虎卧凤阁。”唐太宗说：“观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连。凤翥龙蟠，势如斜而反直。”孙过庭说他晚年的字“不激不厉而风规自远”。又传说他的字可以“入木三分”。总之，他的字气势雄强、变化丰富、风韵潇洒，意趣悠长。

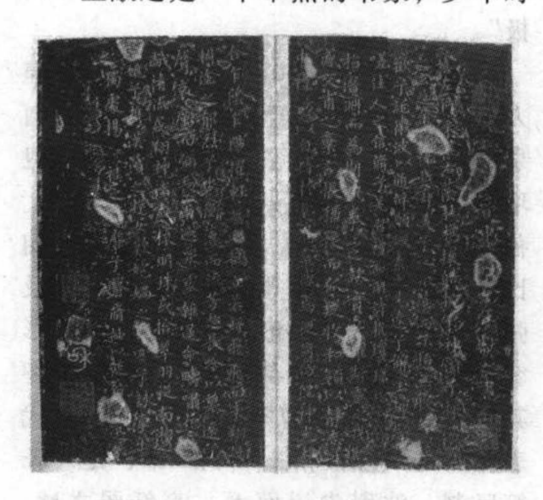


《姨母帖》 王羲之

王羲之的书法原作现已一件无存，但摹拓、临写的本子，包括传为他的作品的墨本和刻本还有不少，总数有数百种。其中有代表性的作品是墨本《姨母帖》、《初月帖》、《丧乱帖》、《孔侍中帖》、《奉橘帖》、《远宦帖》、《寒切帖》、《上虞帖》，临写本《兰亭序》，刻帖《十七帖》、《知庾丹阳帖》、《王略帖》，小楷《黄庭经》、《乐毅论》，集字《怀仁集圣教序》以及《吴文碑》等。《姨母帖》和《初月帖》原载唐万岁通天帖，为武则天按照王羲之后人王方庆所进王氏一门书翰集原作勾摹，勾摹之精为诸帖之冠。《姨母帖》字形较为古朴，但风神高雅，估计其书写时间可能较早。《初月帖》因自称“山阴王羲之报”，应属于他晚年所写。此帖笔画、字形变化之大，为他帖所未见。《丧乱帖》在中唐以前已传入日本，勾摹亦很精到。从内容来看，书于永和七年（351）至十二年，亦属于其晚年作品。刻本以《十七帖》最有代表性，是根据唐代原卷上石，内容为王羲之写给老友周抚的书信集，书于永和三年至升平五年（361）他逝世为止。亦属于他晚年作品。是最能代表王书风格面貌的作品。

王献之（344～386），字子敬，是王羲之第七子，即最小的儿子。官至中书令。因他死后，族弟王珉继任其官，故世称他为“大令”，珉为“小令”。他的书法与其父羲之齐名，世称“二王”。又为“四贤”之一。

王献之是一个早熟的书家，少年时



《洛神赋十三行》 王献之

书已“有意”，后在王羲之基础上采用“藁行之间”的体式，创造了一种更姿媚流便的书体。羊欣说：“献之善隶藁，骨势不及父，而媚趣过之。”另外，王氏父子的用笔方法有所不同，羲之用内擫法，笔画比较含蓄；献之用外拓法，一笔直下，很少旋转，显得英发骏快。另外，羲之草书字字独立，很少牵连；献之则连字较多，有“一笔书”之称。从现有书迹来看，王羲之的字尚有一定程度的隶书笔意，王献之的字则完全去掉了隶书笔意。王羲之死后，王献之的字曾大行于世，南朝宋、齐两代，形成“比世皆尚子敬书，……非惟不复知有元常，于逸少亦然”的情况。以后经过梁武帝和唐太宗两个皇帝的提倡，王羲之的地位才稳定下来，并使较多的作品得以流传至今。

王献之的作品传世不如羲之多，但也有百帖上下。著名的有《廿九日帖》、《洛神赋十三行》、《鸭头丸帖》、《十二月帖》、《中秋帖》等。《廿九日帖》原载《万岁通天帖》，勾摹精良。字形略扁，有些字和北朝碑刻相近。有人认为是其早年作品。《洛神赋十三行》小楷。原墨迹早佚，现只存有刻本。此帖艺术性极高，笔画精严挺健，字形或大或小，萧散逸宕，章法亦顾盼有姿。《中秋帖》，曾被乾隆皇帝列为“三希”之一，视为献之真迹。实际那是米芾的节临本，米味甚重。《中秋帖》的原本是《十二月帖》。该帖曾为米芾所藏，刻入《宝晋斋帖》。比较起来，还是《十二月帖》更能反映献之本来面貌。

王珣《伯远帖》也是东晋时期具有代表性的书法作品。《伯远帖》是著名的“三希”之一。“三希”中惟此帖是



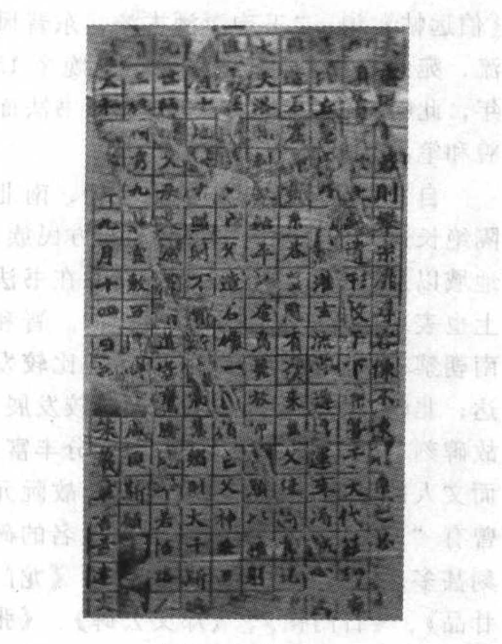
《伯远帖》　王珣

晋人原作，故极为世重。王珣（350～401），字元琳，小名法护。官至尚书令。是王献之的族兄弟。其祖王导、父王洽、弟王珉都是书法家。董其昌曾评《伯远帖》说：“王珣潇洒古澹，东晋风流，宛然在眼。”王珣比王献之晚卒15年，此帖可作为研究东晋中晚期书法面貌和笔墨纸张情况的参考资料。

自晋室南迁至宋齐梁陈五朝，南北隔绝长达260余年。由于南北双方民族、地域以及人文制度的种种不同，在书法上也表现出不尽相同的风格趋向。晋和南朝禁碑，故碑刻极少，而帖学比较发达；北朝无禁碑法令，佛教又比较发展，故碑刻、墓志和石窟造像题字十分丰富，而文人的墨迹，至今没有发现。故阮元曾有“南帖北碑”之说。北朝著名的碑刻甚多，如《中岳嵩高灵庙碑》、《龙门廿品》、《石门铭》、《郑文公碑》、《张猛龙碑》、《张玄墓志》、《敬使君碑》、《李仲璇碑》、《王偃墓志》、《朱岱林墓志》、《泰山经石峪》、《匡喆刻经颂》、《贺屯植墓志》、《西岳华山庙碑》等等，不一而足。

关于北碑总的特点，北碑的倡导者

包世臣和康有为都曾有过论述。如包世臣说："北朝体多旁出"；"北朝人书，落笔峻而结体庄和，行墨涩而取势排宕"；"北碑字有定法，而出之自在，故多变态；唐人书无定势，而出之矜持，故形板刻"。康有为更将北碑的优点归纳为十美："一曰魄力雄强，二曰气象浑穆，三曰笔法跳越，四曰点画峻厚，五曰意志奇逸，六曰精神飞动，七曰兴趣酣足，八曰骨法洞达，九曰结构天成，十曰血肉丰美。"这些评论，未必都很准确，但也反映了北碑的一些重要的共同特点。北碑中最能体现这些特点的代表性作品有《始平公造像记》、《石门铭》、《郑文公碑》、《张猛龙碑》、《张玄墓志》、《泰山经石峪》等。



《始平公造像记》

《始平公造像记》，刻于北魏太和二十二年（498 年）。孟达文、朱义章书。原刻在河南洛阳龙门石窟古阳洞内。此造象记在北碑中是比较早的。一般题字都是阴刻，惟此题字是阳文。笔画方严峻峭，有鲜明的阳刚之美。康有为曾评论说："遍临诸品，终于《始平公》，极意疏荡，骨格成，体形定。得其形雄力厚，一生无靡弱之病。"此刻可作一类北碑的代表。

《石门铭》北魏水平二年（509 年）刻于陕西汉中石门之摩崖上，现移入汉中博物馆。王远书丹，武阿仁刻字。王远，太原人，当时任梁、秦二州典签（处理文书的小官），地位不高，但此刻水平之高，厕入书法大家之列亦毫不逊色。字迹飘逸超脱，格调甚高。曾被康有为列为"飞逸浑穆之宗"。

《郑文公碑》即《郑羲碑》，北魏永平四年（511 年）刻。共有内容相同的上、下两碑。上碑在山东平度天柱峰；下碑在山东掖县云峰山，均为郑道昭书。郑道昭，字僖伯，荥阳开封人，曾官国子祭酒、青州刺史等。叶昌炽谓此碑"笔力之健，可以剸犀兕，搏龙蛇，而游刃于虚，全以神运"。杨守敬认为："云峰郑道昭诸碑，遒劲奇伟，与南朝之《瘗鹤铭》异曲同工。"

《张猛龙碑》，北魏正光三年（522）立。这是北碑中最有代表性的碑刻。康有为把它列入"正体变态之宗"。杨守敬认为它"整练方折，碑阴则流宕奇特"。也有人认为它"雄奇俊伟，在魏石中应首屈一指"。

《张玄墓志》，北魏普泰元年（531）刻。原石早佚，现只存一明拓剪裱本，藏上海博物馆。此志是北魏著名碑刻中最晚的一个，艺术上也达到了炉火纯青的程度。何绍基说："化篆分入楷，遂而无种不妙，无妙不臻，然遒厚精古，未有可比肩《黑女》者。"

《泰山经石峪》，又名《泰山金刚

经》。北齐时期刻。在泰山半腰斗母宫附近。字径达50厘米，字数逾千。是现存摩崖刻经中规模和形制最大的。它可以代表一般刻经的特点。一般刻经，运笔都无明显的顿挫、转折圆缓，从容安详。此刻字径虽大，但没有一点火气。这同佛教教义精神也是很相符合的。

【隋唐书法】

隋代，书法艺术上出现了南北书风融合的形势。《龙藏寺碑》、《董美人墓志》等就是其代表。文人书家主要是王羲之的后裔智永和尚。在书法理论方面开始重视书写的技法规律的总结，出现了第一篇专谈“法”的文章——智果和尚的《心成颂》。唐代是中国封建社会的盛世，书法上也出现了以“重法”为特征的全盛时期。先后出现了欧（阳询）、虞（世南）、褚（遂良）、薛（稷）等唐初四大书家和李邕、颜真卿、柳公权等楷书大家。草书方面，前有孙过庭，后有张旭、怀素。特别是张旭和怀素，在前代草书基础上创造了全新的“狂草”，并达到了相当完美的境地，对后世产生了极其深远的影响。篆书和隶书也有一定发展，并形成了自己的特点，但从整个书法史上来看，唐篆、唐隶成就都不算高，影响也不大。篆书的代表是李阳冰，隶书方面则有韩择木、蔡有邻、史维则、梁升卿以及唐玄宗等人。

《龙藏寺碑》立于隋开皇六年(586)。现存河北正定龙兴寺。此碑兼有南北、古今之长，结字、用笔带有若干古意，而总的风格又具新的体态。其风神之冲和典雅，在书法史上也是少见的。清人袁枚评此碑说：“上承汉魏、

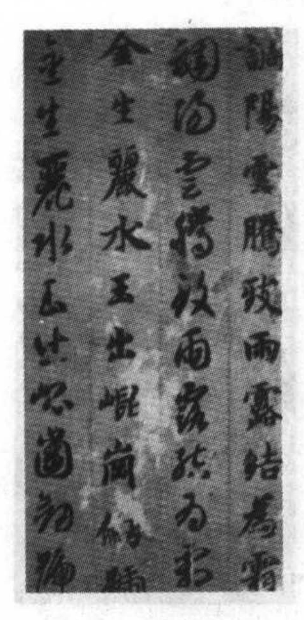


《龙藏寺碑》

下启三唐，为书法把纽”。康有为更对此碑作了全面肯定和崇高评价。他说：“《龙藏寺》秀韵芳情，馨香溢时”，“观此碑足当今古之变”。又说它是“六朝集成之碑，非独为隋碑第一”。此碑至今仍有不少师承者。

《董美人墓志》，隋开皇十七年刻。蜀王杨秀撰文。小楷书。清嘉庆、道光（1796～1850）年间出土。原石已毁。此志字形工稳秀丽，堪为小字模范。

智永（约511～608前后），名法极，俗姓王，是王羲之的七代孙，为羲之第五子徽之之后，活动于陈、隋年间。其生卒年代，据他的弟子尚杲和尚《瀑布山展墓记》所记情况推算，当卒于隋大业四年（608）前后，有材料说他活了近百岁，当生于梁天监十年（511）前后。他是一位十分勤奋的书家。据说他为了写字，30年不下楼，求书之人如市，门限为之磨穿。他曾书写真草千字文800本，分送浙东各寺。李嗣真评智永的字说：“精熟过人，惜无奇态。”苏



《真草千字文》 智永

轼则反驳说："永禅师欲存王氏典型，……非不能出新意求变态也。然其意已逸于绳墨之外矣。"又说："永禅师书，骨气深稳，体兼众妙，精能之至，及造疏淡。"智永之不求奇质异态，除了保持王氏典型以外，也是恪守佛教教义的表现，沉静淡薄不求奇怪，是佛家的基本要求。智永的代表作是《真草千字文》。日本存有墨迹本，陕西西安碑林有刻本。其中草书字迹规范，字也较大，是良好的草书范本。

欧阳询（557～641），字信本，潭州临湘（今湖南长沙）人。在隋为太常博士，入唐为太子率更令，弘文馆学士。封渤海县男。为唐初著名书法家，列四大书家之首，又同虞世南合称"欧虞"。《唐书》本传上说他"初仿王羲之书，后险劲过之，因自名其体。尺牍所传，人以为法"。他善讲结构，有《三十六法》等论文传世。他的字体结构十分精严，并以"险峭"为人所称道。后人学书，多从临他的字开始。代表作是《九



《九成宫醴泉铭》 欧阳询

成宫醴泉铭》。刻于贞观六年（632）。另有《化度寺碑》、《皇甫诞碑》等。传世墨迹有《梦奠帖》、《卜商帖》、《张翰帖》等。

虞世南（558～638），字伯施，越州余姚（今浙江余姚）人。官秘书监，封永兴县公。唐初四大书家之一。他的字曾得智永和尚亲授，深得王派书法神韵。他性格沉静，字也以沉静安详著称。《宣和书谱》说："虞则内含刚柔，欧则外露筋骨。君子藏器，以虞为优。"可见从中国传统观念出发，虞世南字的品格在欧阳询之上。虞世南的书法代表作是《孔子庙堂碑》。原碑已毁，翻刻本有陕本（存西安碑林）和城武本（存山东成武）。现在流行的影印本传为唐拓本，缺少的字由陕本补入。

褚遂良（596～659），字登善，河南阳翟（今禹县）人。官至中书令，封河南郡公，唐初四大家之一。相传虞世南死后，唐太宗感叹无人谈书了。魏徵推荐说："遂良下笔遒劲，甚得王逸少体。"于是召为侍书。褚遂良很讲求笔法，著名的"锥画沙"就是他提出来的。他善于提笔作字，有人形容他的字

是"离纸一寸"。他的字丰艳流畅，和欧、虞比较，甚有媚趣。然而其字还是很有骨力。其代表作是《雁塔圣教序》。此碑刻出后，一时从者如流，对后世产生了很大影响。他的墨迹有大字《阴符经》等。

李邕（678～747），字泰和，扬州江都（今江苏扬州）人。曾官北海太守，人称李北海。他才情横溢，性格耿直，不拘细节，故仕途坎坷，后为李林甫所杀。李邕的字初师二王，后自创一格。结字茂密、奇伟倜傥。他的字不仅和唐代诸家不同，在整个书法史上也很特殊。他还常以行书入碑。据传，他所撰写的碑有800多通，有些碑是他自己撰文、自己书写，有的还是自己刻字，故人称"书中仙手"。他的传世碑刻中，著名的有《麓山寺碑》、《云麾将军李秀碑》、《云麾将军李思训碑》等。

颜真卿（709～785），字清臣，祖籍琅琊，迁居京兆万年（今陕西西安）。曾任平原太守、吏部尚书、太子太师等。晋封鲁郡公。颜真卿在平定安、史之乱过程中起过突出作用，到中央任职后，立朝刚正，大义凛然，最后为卢杞所陷，被派去说服叛将李希烈，英勇不屈，壮烈殉职。他的忠烈行为赢得人们的赞誉，他的性格也一定程度上影响了他的书法风格。



《颜氏家庙碑》　颜真卿

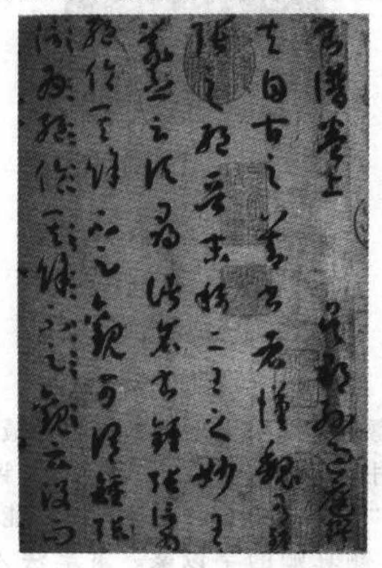


麻姑山仙坛记　颜真卿

颜真卿是书史上王羲之之后最有影响的书法家。苏东坡曾给予崇高评价。谓："书至颜鲁公，……天下之能事毕矣。"颜真卿的字以篆、隶笔法入楷，方严正大、拙朴雄浑、气势磅礴。他所创的风格，人称"颜体"。

颜真卿的作品甚多，代表作品，草稿书有《祭侄文稿》、《争座位帖》、《刘中使帖》；楷书有《多宝塔碑》、《颜勤礼碑》、《麻姑仙坛记》、《颜氏家庙碑》等。其中《祭侄文稿》为墨迹，被称为"天下行书第二"（第一为王羲之《兰亭序》）。《颜氏家庙碑》书于建中元年（780），是他最后的大型碑刻。由于系为祖宗树碑，故字特庄严厚重，年高笔老，有"泰山岩岩气象"，代表了其楷书的最高成就。

柳公权（778～865），字诚悬。京兆华原（今陕西耀县）人。官至太子少师。书法与颜真卿齐名，人称“颜筋柳骨”。柳公权善楷书，其字笔画劲健，结字精严，故便于初学。代表作品有《神策军碑》、《玄秘塔碑》等。《神策军碑》书于会昌三年（843）。原石早佚，仅存宋拓本上册。墨迹本《蒙诏帖》书于长庆元年（821），传为他的作品，写得亦极精彩，黄山谷等曾受其影响。



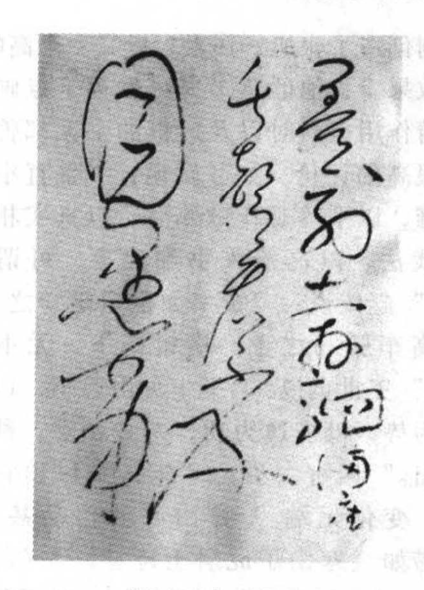
《书谱序》　孙过庭

孙过庭，字虔礼，生卒年不详。活动在武后时期。曾官率府录事参军。《书谱序》是他的代表作，书于垂拱三年（687），3500余字。它既是一篇杰出的书法理论文章，在书法史上占有重要地位，又是优秀的书法作品，代表了唐初草书的最高水准，被认为是二王草书的嫡系传派。张怀瓘说他“草书宪章二王，工于用笔，儁拔刚断”。也有人批评他“伤于急速”和“千纸一类，一字万同”，短于变化不足。

张旭，生卒年不详，活动于唐玄宗时期。字伯高，吴郡（今苏州）人。初为常熟尉，后官金吾长史（一作率府长史），人称张长史。张旭嗜酒，性颠逸，号“张颠”，是“饮中八仙”之一。他的草书和李白的诗、裴旻的剑合称“三绝”。唐人不仅创造了法度森严、艺术性极高的楷书，也创造了新的草书。这种草书笔势连绵、如龙飞凤舞，同时又极有规矩，后人谓之“狂草”。张旭就是这种新草书的创始人。狂草和晋人草书的区别，除了字势连绵、动感极强以外，笔法上也有不同，即主要使用中锋，逆入平出，多是圆笔，与晋人圆侧兼用、字势峻峭者不同。张旭也能写很规矩的楷书，所书《郎官石记序》曾被黄山谷誉为“唐人正书，无能出其右者”。颜真卿称其楷法精详，特为真正。可见他的楷书也达到了当时的高峰。可惜的是，他没有绝对可靠的草书作品流传下来。但可以从受他影响而风格相近的怀素作品中想见其书的大致面貌。传世《古诗四帖》传为他的作品，虽然还有不同看法，但此书确具有他那个时代的特点。另外，《肚痛帖》是他的作品，但不是其代表作。

怀素，生卒年不确。一说生于开元十三年（725），卒于元和九年（785）。字藏真，俗姓钱，后出家为僧。永州零陵（今湖南长沙）人。后徙京兆。好饮酒，时人称醉僧，和张旭合称“颠张醉素”。怀素和张旭比较，张书肥，素书瘦。人们形容他的草书如“奔蛇走虺”、“骤雨旋风”。

怀素的传世作品较多，以《自叙帖》最有代表性。其他还有《食鱼帖》、《论书帖》、《苦笋帖》、《小草千字文》等。《自叙帖》书于大历十二年（777年），写得极其精彩。《食鱼帖》亦是精



《自叙帖》 怀素

品，帖中自云“老僧”，应是晚年作品。

李阳冰，生卒年不详，活动于唐玄宗开元（713～741）年间，字少温，赵郡（今河北涿县）人。是诗人李白的族叔。官至将作少监。他是唐代最著名的篆书家，其篆书作品有《三坟记》、《般若台铭》、《城隍庙记》等。另外，颜真卿的《家庙碑》等碑刻都由他来篆额。

【五代两宋书法】

唐代的尚法，使书法的学习有了规律可循，但也暴露了其弱点，即过分拘束于法度则不利于个人艺术情趣的发挥。特别是唐代后期，其弱点暴露得更加充分。于是人们反其道而行之，“尚意”的思潮得到发展。尚意思潮的开拓者是五代时期的杨凝式。杨凝式是个过渡性的人物，他的书中有唐人尚法所培养的严格的法度精神。同时，借助其佯狂行为，又在书中加进了抒情的因素。这些却给予宋代书家苏轼、黄庭坚、米芾等以极大的启发，从而使宋代的书法形成尚意的趋势。

杨凝式（873～954），字景度，华阴（今属陕西）人。历仕唐和梁、唐、晋、汉、周六朝。官至太子少师，人称杨少师。其父杨涉为唐末宰相，时朱温欲篡唐自立，杨凝式曾劝父不要将印交朱，杨涉听后十分恐慌，杨凝式亦怕事泄全家受害，即佯狂终身。杨凝式能写很规矩的字。苏轼说：“自颜柳氏没，笔法衰绝，……独杨公凝式，笔迹雄杰，有二王颜柳之余。”现存《卢鸿草堂十志图跋》是他这一方面的代表作。但他的另一些作品则全然不同。如《韭花帖》，笔墨含蕴，笔画似有弹性，富有很浓的抒情色彩。其他作品如草书《神仙起居法》、《夏热帖》，抒情色彩则更加浓重，而且字形上亦有强烈的变化。包世臣说他的字“善移部位”，以“展蹙”之法变化颜柳的旧势。董其昌说其佳处是“欹斜取态”。米芾则说其字“淋漓快目”、“天真烂熳”。总之，他的字在当时是打破常规的，以“不衫不履”的怪样子出现于书坛。这可能于其佯狂的身份有关。苏、黄、米诸人吸取了他的精神内核，而使“尚意”书风得

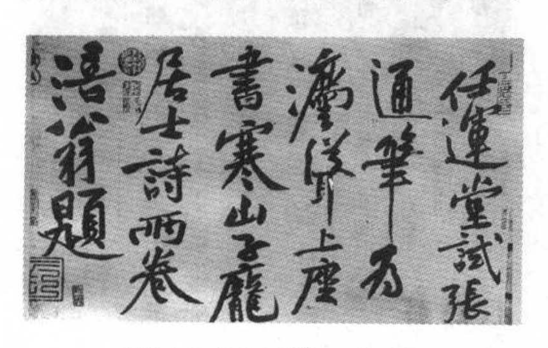


《韭花帖》 杨凝式

到正常的发展。

苏轼（1037～1101），字子瞻，号东坡居士，眉山（今属四川）人。曾官礼部尚书、翰林学士等。他是中国历史上的杰出诗人、文学家和书法家。书法上和黄庭坚、米芾、蔡襄合称苏黄米蔡。苏东坡是“宋尚意”书潮的主要倡导者。他在许多方面提出了自己的主张。如“我书意造本无法，点画信手烦推求”，“执笔无定法，但使虚而宽”。又说“吾虽不善书，晓书莫如我，苟能通其意，常谓不学可”。他又说自己书法的特点是“如绵裹铁”。黄山谷说：“东坡书，学问文章之气郁郁芊芊，发于笔墨之间，此所以他人终莫能及也。”他虽主张无法，但也有他自己的方法，只是主张对法要看得宽泛些。他的字也有毛病，如董其昌就曾指出“坡公书多偃笔，亦是一病”。他的作品有《苏州寒食诗帖》、《前赤壁赋》、《洞庭春色赋》、《枯木诗》等。

黄庭坚（1045～1105），字鲁直，号山谷道人，又号涪翁，洪州分宁（今江西修水）人。官著作郎、吏部员外郎等。他是著名诗人、书法家。宋代四大书家之一。黄山谷的书法极有特色，其楷书创造了一种中宫收紧、长画四层的所谓放射状书体，人谓“黄体”；其草书则创造了张旭、怀素之后又一个高峰。从效果看，他的草书充分发挥了点画的抒情作用，当时以及后世的书家都曾给予很高的评价。如苏轼说：“鲁直小书尔雅，以平等观作欹侧字，以真实相出游戏法，以磊落人书细碎事，可谓三反。”赵传说：“黄书如抱道足学之士，坐高车驷马之上，横钳高下，无不如意。”王世贞说：“平生见山谷书，以侧险为势，以横逸为功，老骨颠态，种种槎出。”康有为说：“宋人书以山谷为最，变化无端。”黄山谷的作品甚多，行楷如《寒山子庞居士诗卷》、《范滂传》、《松风阁诗》；草书有《廉颇蔺相如传》、《诸上座》、《李白忆旧游诗》等，俱是传世佳作。



《寒山子庞居士诗》　黄庭坚



《蜀素帖》　米芾

米芾（1051～1107），字元章，号襄阳漫士、海岳外史等。初居太原，后迁襄阳，又迁润州（今江苏镇江）。官书学博士、礼部员外郎。有怪癖，人称米颠。宋代四家之一。精鉴赏、富收藏。著有《书史》、《海岳名言》等。《宋史》本传说他“妙于翰墨，沉着飞翥，得王献之笔意”。苏轼说：“米书超逸入

神”，“风樯阵马，沉着痛快”。黄山谷则谓“元章书如快剑斫阵、强弓射千里，所当穿彻。书家笔势，亦穷于此”。米芾自称其字为“刷字”。米芾的代表作有《蜀素帖》、《元日帖》、《苕溪诗》、《多景楼诗》等。

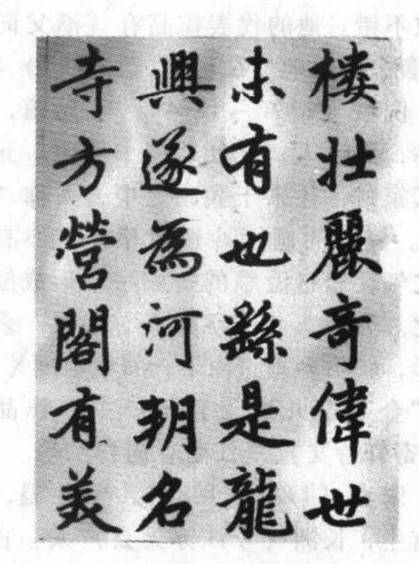
蔡襄（1012～1067），字君谟，兴化仙游（今福建莆田）人。曾官福州、泉州、杭州。有善政。官至端明殿大学士。宋四家之一。有人说，“苏黄米蔡”中的蔡，原指蔡京，因蔡京人品不好，后改为蔡襄。如按照年龄，蔡襄比苏轼大25岁，比米芾大39岁，不当放在最后。蔡襄的字工稳有法度，能写大楷，但创造性不够。作品有《万安桥记》、《陶生帖》等。

赵佶（1082～1135），即宋徽宗，1101～1125在位。他在政治上是一个昏庸的皇帝，但在书画上却颇有成就。他主持编写的《宣和书谱》和《大观帖》等，对后世都产生了很大影响，其书则开创了“瘦金体”。《书史会要》云：“徽宗行草正书，笔势劲逸。初学薛稷，变其法度，自号瘦金书。意度天成，非可以形迹求也。”但从现存书迹看，其“瘦金书”主要来自薛曜《游石淙序》。薛书较为随意，赵佶书则十分精致和规范化。赵佶的作品有真草《千字文》、《秾芳诗》等。

【元明书法】

元代书法以赵孟頫影响最大，但他的字主要是模仿古人，以精美为尚，创造性不大。鲜于枢、康里巎巎等也大致如此。倒是倪瓒的字颇有特色。此外张雨、杨维桢的字也有些个性。与赵字等形成鲜明对照。

明代书法比较普及。一般文人之书，都颇为可观。明初以三宋（宋克、宋璲、宋广）最为著名，其中又以宋克成就最高。稍后二沈（沈度、沈粲兄弟）受到皇帝重视，形成馆阁体。中期吴中三子（祝允明、文征明、王宠）继起，一时有“天下法书皆归吴中”之语。其实和他们时间相差不多的陈淳和徐渭也是实力很强的一派。草书则有二张（张弼、张骏），成就不算很高。明代晚期，旧称邢（侗）、张（瑞图）、董（其昌）、米（万钟）四家。其中以董其昌影响最大。另外，黄道周、王铎的成就和影响亦不亚于前者。王铎最成熟的时期已入清代。



《胆巴碑》 赵孟頫

赵孟頫（1254～1322），字子昂，号松雪道人，湖州吴兴（今属浙江）人。他原为宋宗室后裔，官至翰林学士承旨，谥文敏，赠魏国公。元代著名书画家，对后世影响极大。赵孟頫是个有争议的人物。有人对其评价极高。如《元史》本传说：“孟頫篆籀分隶真行草

书，无不冠绝古今，遂以名天下。”也有人说其成就“非钟、王不足与议”。贬之者认为：“世好赵书，女取其媚也”（徐渭语）；“妍媚纤柔，殊乏大节不夺之气”（项穆语）；“气韵不无近俗”（娄坚语）。赵孟頫的作品有《胆巴碑》、《洛神赋》等。

康里巎巎（1295～1345），字子山，号正斋、恕叟。祖籍康里（今新疆地区），后以康里为姓。官礼部尚书、翰林学士承旨。他是为数不多的少数民族著名书家之一。《书史会要》云：“巎巎刻意翰墨。正书学虞永兴，行草师钟太傅、王右军。笔画遒媚，转折圆劲，名重一时。评者谓：国朝以书名世者，自赵魏公（孟頫）后，便及公也。”此说大致不错。他的代表作品有《渔父词》、《颜鲁公述张旭笔法记》、《谪龙说》等。

倪瓒（1301～1374），字元镇，号云林，无锡人。元代著名书画家。元末散其家财，往来于太湖之中，人称“倪迂”。倪瓒的画境冷逸荒率，字亦有肃杀之气，和赵孟頫的妍媚一派形成鲜明对比。另外，其结字亦甚有特点：多呈扁形，转折多垂直而下，斜笔斜度甚大。如“金”字几成三角形。主要作品有《静寄轩诗文》、《江南春词卷》等。

宋克（1327～1387），字仲温，号南宫生，长洲（今江苏吴县）人。官风阁同知。为“三宋”之首。据《明史·文苑传》载：“克杜门染翰，日费千纸，遂以书名天下。”杨慎说：“国朝真行书，当以克为第一。所书《七姬志》真冠绝也。”宋克的章草和小楷，笔力十分坚劲，有索靖余风。也有人贬抑他的书法，如詹景风说：“然未免烂熟之讥。又气近俗，但体媚悦人目尔。”此说有些过分，但也不无道理。他的主要作品有《七姬权厝志》、《急就章》等。

沈度（1357～1434），字民则，号自乐，松江华亭（今属上海市）人。官侍讲学士。与弟沈粲合称“二沈”。其字十分工稳，人称“馆阁体”。《皇明世说新语》曰：“太宗征善书者，试而官之。最喜云间二沈学士，尤重度书。每称曰我朝王羲之。”王文治曾有诗云：“沈家兄弟直词垣，簪笔俱承不次恩。端雅正置书制诰，至今馆阁有专门。”沈度作品有《敬斋箴》、《不自弃说》等。

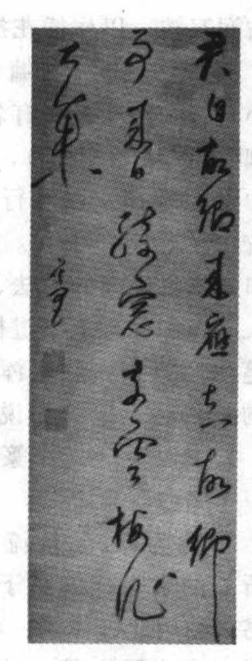
祝允明（1460～1526），字希哲，号枝山，南京长洲（今苏州市）人。官至应天府通判。祝允明能写恭谨的楷书，但亦有许多草书使用偏锋，形迹放肆，有惊世骇俗之感。王世贞说他“晚节变化出入不可端倪，风骨烂漫，天真纵逸”。邢侗则批评说：“第隤然自放，不无野狐。”项穆更说他“晚归怪俗，竟为恶态”。其实他的字自成面目，成就也是很高的。他的主要作品有《七言律诗》、《闲居秋日诗》等。

徐渭（1521～1593），字文清，更字文长，号天池，浙江山阴（今浙江绍兴）人。精诗文、曲艺、绘画、书法。自言“吾书第一，诗二，文三，画四”。徐渭的书法十分特殊：笔画恣肆，字、行之间浑然一体，几乎难于区分，可谓达到了茂密之美的极致。袁宏道曾评其书说：“文长喜作书，笔意奔放如其诗，苍劲中姿媚跃出。在王雅宜、文征仲之上。不论书法而论书神，诚八法之散圣，字林之侠客也。”他的主要作品有《应制咏墨轴》、《七言诗》等。

董其昌（1555～1638），字玄宰，

号思白，又号香光，松江华亭（今属上海市）人。万历十七（1589）年进士，官至南京礼部尚书，赠太子太傅，谥文敏。明代著名书画家，对明末清初影响极大。董其昌是一个成就很高的书家，也是一个颇有争议的书家。他强调书画家要有广博的修养，作品中要有精神注入。他的字俊逸飘洒，内涵丰富，十分耐看。传世书法作品以行书最多，次草书，次楷书，小楷书最为少见。包世臣说他的字“能于姿致中出古淡，为书家中朴学”。但是又说他行笔“空怯”。康有为批评他的字“局促如辕下驹，蹇怯如三日新妇”。这些看法反映了时代和流派间的不同观点。董其昌的作品甚多，有《王维五言诗》、《白居易池上篇》等。另外，许多名帖上都有他的题跋。

张瑞图（1570～1640?），字长公，号二水、果亭山人、白毫庵道者等，福建晋江人。万历三十五（1607）年进士，官至大学士。因为魏忠贤写生祠，入逆案坐徙，赎为民。书法与邢侗、米万钟、董其昌等齐名。他的字笔画拙重，转折拗峭，棱角分明，个性十分鲜明。秦祖永说：“瑞图书法奇逸，钟、王之外，另辟蹊径。”他和黄道周、倪元璐等一起，为晚明书坛带来生气。他的作品有《后赤壁赋》及楹联等。



《王维五言诗》 董其昌

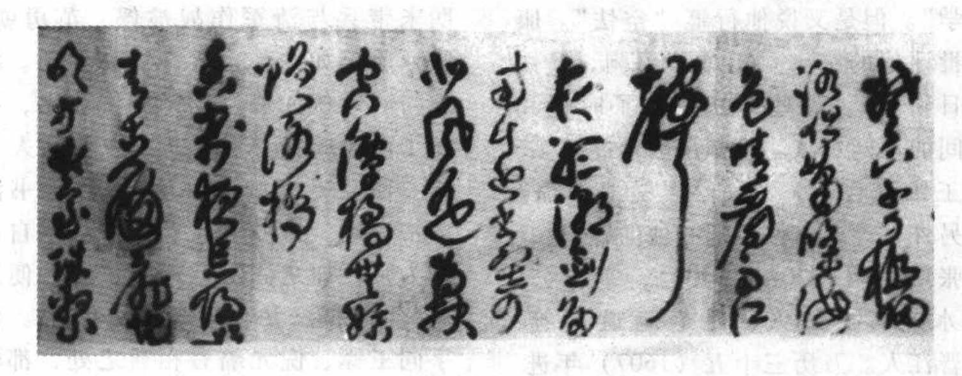
黄道周（1585～1646），字幼玄，一字螭若，别号石斋，福建漳州人。天启二年（1622）进士，官至礼部尚书。明末带兵与清军作战被俘，英勇就义。临死前仍如约作书画，视死如归。相传他与同年倪元璐、王铎相约攻书，都取得了巨大成就。《明史》说他为人“严冷方刚，不诣流俗”。这也和他书法的风格一致。另外，他主张“书字自以遒媚为宗，加之浑深，不坠佻靡，便足上流”。他自己是作到了这一点的。他的字同王铎、倪元璐有相通之处，都较峭厉严重，和赵孟頫、董其昌等柔媚一派大异其趣。

【清代书法】

清代书法是中国书法史上最繁盛的时代之一。清代书坛形成明显的两大流派。一为帖学派：康熙皇帝提倡学董其昌，乾隆皇帝推崇赵孟頫；还有以实用为主的馆阁体也接近这一流派。另一流派是碑学派。此派成熟于乾、嘉之际，邓石如、伊秉绶是成熟的代表人物；后期的代表人物是何绍基、赵之谦、吴昌硕等。他们大都兼善各种书体，而以一、二种书体更精。另外，也有较难划入这两派的书家，如王铎、傅山、刘石庵等。

王铎（1592～1652），字觉斯，号

嵩樵，河南孟津人。明天启二年（1622）进士，官大学士，降清后官礼部尚书，卒谥文安。王铎曾同倪元璐、黄道周相约攻书，都取得了巨大成就。而其中要以王铎成就最高。这可能与他多活了几年有关。王铎的字苍郁雄勃，字势屈曲盘绕，形象奇丽壮观。他的字在当时有一定影响。近现代影响更大。他的作品流传甚多。现藏上海博物馆的《杜甫诗卷》就是十分著名的一卷，末尾自跋亦表示了他的自信。



《杜甫诗卷》　王铎

傅山（1605～1690），字青主，别号公宅，号朱衣道人，又别号真山、石道人等，山西阳曲人。他是著名学者、医学家、书画家。明亡后，不应召，为著名的明朝遗民。他的字学王铎而有所变化。他主张书法要“宁拙勿巧，宁丑勿媚，宁支离勿轻滑，宁真率勿安排。”这种主张既是他的生活信条，也是他自己书法风格的写照。他的书法雄奇浩荡，有咄咄逼人之势。他的字流传很多，以楹联和手稿为大宗。

刘墉（1719～1804），字崇如，号石庵，山东诸城人。乾隆进士，官至体仁阁大学士，加太子太保，谥文清。与翁方纲、梁同书、王文治齐名。又有翁（方纲）、刘（墉）、成（亲王）、铁（保）一说。而在这些人中，都以刘墉成就最高。刘墉是一位集帖学之大成的书家。他晚年也吸收了碑学的优点，形成自己独特的面貌。张维屏说他的字“貌丰骨劲，味厚神藏。不受古人牢笼，超然独出”。《清稗类钞》谓其书“精华蕴蓄，劲气内敛。殆如浑然太极，包罗万有，人莫测其高深”。包世臣更具体地形容其字为：“其笔法则以搭锋养势，以折锋取姿；墨法则以浓用拙，以燥用巧；结法则打叠点画，放宽一角。使白黑相当，枯润互映，以作插花授镜之致。卷帘一顾，目成万态。”刘墉的字流传甚多。以小真书和楹联最为有名。

邓石如（1743～1805），初名琰，字石如，为避仁宗讳，以字行。后改字顽伯，号古浣子、完白山人。安徽怀宁人。邓石如是来自民间的书法、篆刻家。在临写古人篆隶和北碑上下过极深工夫。他以隶书笔法写篆书，憨实浑朴，打破了写篆字的神秘感。康有为说：“完白山人未出，天下以秦分（小篆）为不可作之书，……完白既出之后，三尺竖僮，仅解操笔，皆能为篆。”从流传的书迹来看，邓石如的隶书成就高于篆书。他所写的楷书，纯用北魏体式，可以乱真。他的绝笔《隶书十屏》等，是炉火纯青

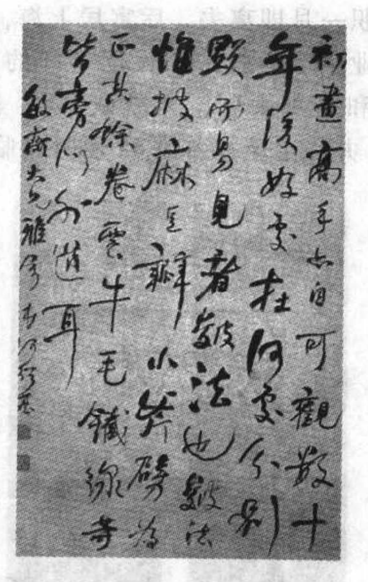
的作品。篆书有《白氏草堂记》等。

伊秉绶（1754～1815），字组似，一字墨卿，晚号墨庵，福建汀州（今福建宁化）人。曾官惠州、扬州太守。伊秉绶善隶书，被康有为誉为“集分书之成”。他的隶书笔画平直，四边充实，有较强的装饰效果。他的隶书喜欢写得很大，而且越大越佳。他的字笔力雄健，形象壮观，格调甚高。他的行书曾受明人李东阳影响，笔力坚实，格调亦很古雅，同其隶书差可相配。伊秉绶的传世书迹不少，以隶书楹联最为有名。



楹联　伊秉绶

何绍基（1799～1873），字子贞，号东洲，又号蝯叟，湖南道州（今湖南道县）人。官至编修。清代中晚期著名书家。何绍基曾自述其学书过程说：“余学书四十余年，溯源篆分，楷法则由北朝求篆分入真楷之绪。”又说：“余学书从篆、分入手，故于北碑无不习。而南人简札一派，不甚留意。”关于执笔和书写情况，他说：“每一临写，必回腕高悬，通身力到，方能成字。约不及半，汗浃衣襦矣。”从他那拗峭沉健



行书　何绍基

的字迹来看，他自己的叙述应属可信。但他使用的方法未必就是最好的。这一点他自己已有说明。他的作品很多，以行书《论画语》为代表。

赵之谦（1828～1884），字㧑叔，号悲庵，别号无闷，浙江会稽（今浙江绍兴）人。咸丰九年（1859）举人，官江西鄱阳和奉新知县。晚清著名书画家、篆刻家，对后世影响极大。赵之谦的字，楷书学北碑，篆、隶学邓石如。用软毫书写，使原来朴拙苍劲的书风变为丰腴柔媚，形成了自己的独特风格。后世对他的字看法不尽相同。赞扬者谓“用笔坚实，而气机流宕，变化多姿，故为可贵”。反对者说：“气体靡弱，今天下多言北碑，而尽为靡靡之音，则㧑叔之罪也。”有的甚至说：“㧑叔，书家之乡愿也。”公正地说，赵之谦取材北碑而能自创一格，亦不失为一派。

吴昌硕（1844～1927），初名俊、俊卿，后改为昌硕，号缶庐、苦铁等，浙江安吉人。清末曾官江苏安东知县，

仅任职一月即离去，后寓居上海，以书画为业，成为晚清至民国年间的书法、绘画和篆刻大师。吴昌硕喜临《石鼓文》，并终生受益。他 65 岁时在临《石



篆书　吴昌硕

鼓》自记中说："余学篆好临《石鼓》，数十载从事于此。一日有一日之境界。"他晚年的篆书具有鲜明的个性特点，行笔酣畅恣肆，气势朴茂浑厚。吴昌硕以篆隶笔法写行书，亦成雄浑、苍劲的风格。他的作品甚多，除楹联等外，绘画上的题字和书画碑帖跋语亦有不少。

于右任（1878～1964），原名伯循，号骚心，以字行，陕西三原县人。光绪二十九年（1903）举人，后参加同盟会，为国民党元老之一。擅诗词、精书法。倡导写"标准草书"。他早年曾学赵孟頫，后致力于北朝碑刻，并以北碑笔法写草。笔法凝炼、结字以奇险取胜，寓精于朴。对现代书坛影响很大。

【书论】

中国书法在长期的发展过程中形成了一套独特的理论体系，丰富了中国乃至世界美学理论的宝库。

根据现有材料看，关于书法美的论述，最早见于东汉安帝时崔瑗的《草势》。他主要是用文学式的手法描写草书的动态美，论述还比较浮浅。比较有深度的理论出现于汉末，蔡邕的《九势》和《笔论》提出"书肇于自然"和书中要有"力"、"势"等问题。赵壹的《非草书》从反对草书的角度提到了书法作为艺术的一些本质特征。三国时期的钟繇，只有片言只语，如"每见万类，皆书象之"，"笔迹者界也，流美者人也"。但却深刻地揭示了书法同自然界和人本身的必然联系。西晋成公绥的《隶书体》和索靖的《草书势》，论述的方法和形式都同崔瑗接近。比较有价值的是卫恒的《四体书势》。该文在理论上建树不多，但保存了许多重要史料，如前述崔瑗《草书势》就是通过该文保存下来的。另如李斯善书，秦诸山刻石均为他所写，就都是该文首先提到的。东晋时期书法创作十分活跃，但无一篇可靠的书论著作。传卫夫人的《笔阵图》、王羲之的《题卫夫人〈笔阵图〉后》、《笔势论十二章》等均不可靠。进入南朝，陆续出现了不少深刻的书论著作，基本上奠定了中国书法艺术的理论基础。主要论文有刘宋时羊欣的《采古来能书人名》、虞龢的《论书表》、南齐王僧虔的《论书》和《笔意赞》、梁代袁昂的《古今书评》、梁武帝和陶弘景的《论书启》以及梁武帝的《观钟繇书

法十二意》、《书评》等。

羊欣是王献之的学生，他的《采古来能书人名》系统论述了秦至东晋能书人名，具体记述了一些书家的历史地位和书法艺术特点。如说王羲之书“博精群法”、“古今莫二”，皇象书“沉着痛快”，献之书“媚趣”过父等等。虞龢《论书表》系统地记录了王羲之等人书迹的流传情况，提出了“古质今妍”等不够正确的评书标准，后来受到梁武帝等人的反驳。王僧虔的《论书》提出了“变古出新”的观点，而《笔意赞》则突出地论述了书法中形体和神采的关系，提出“神采为上，形质次之，兼之者可绍于古人”的著名论断。至此，可以说，书法作为一种艺术同实用的文字之间的本质区别都被提出来了。至梁代，出现了梁武帝、陶弘景、袁昂、庾肩吾等人的许多重要论著。其中尤以梁武帝萧衍的著作影响最大。他在《观钟繇书法十二意》、《书评》以及和陶弘景的《论书启》等著作中，深刻地批判了世俗的“爱妍薄质”等说，从理论上拨正了书法发展的方向，并重新肯定了张芝、钟繇和王羲之在书史上的地位，又在《观钟繇书法十二意》中详细论述了钟书的具体特点。这就使他的理论有了坚实的基础。

隋唐开始重法。隋僧智果的《心成颂》、唐欧阳询的《三十六法》都是讲书法结构的理论。林蕴的《拨镫序》是讲执笔法的，他们都对技法提出了规范性的意见。唐孙过庭的《书谱序》、张怀瓘的《书议》和《书断》，以及韩愈的《送高闲上人序》等著作，对书法艺术作了深入、全面的论述，或对其中最尖锐的问题作出了回答。通过这些论述，将书法理论提到了历史的高峰。

宋代苏轼的《东坡题跋》、黄庭坚的《山谷题跋》、米芾的《海岳名言》，以及姜夔的《续书谱》等，充分阐述了尚意书风的主张。明代董其昌的《画禅室随笔》、项穆的《书法雅言》等或记述自己的书法心得，或阐述一个书法学派的主张，都是很有特色的著作。

清代最有影响的著作是刘熙载的《书概》、包世臣的《艺舟双楫》和康有为的《广艺舟双楫》。《书概》是一部全面总结书法理论的著作，相当深刻而全面。《艺舟双楫》和《广艺舟双楫》都是宣扬北碑的力作，它们是在阮元《南北书派论》和《北碑南帖论》的基础上，推波助澜，使北朝碑刻得到了巨大发展，几乎动摇了统治千年的钟、王书派的基础，使清代以来的书法百花争艳、丰富多彩，其影响及于现代。

历代综合性的书论专集，唐代有张彦远的《法书要录》，宋代有朱长文的《墨池编》和陈思的《书苑菁华》。明代有王世贞的《书苑》，清代有《佩文斋书画谱》等。现代亦已有多种选本。这些专集，基本上概括了古代书论的主要成果。

书法艺术和戏剧、绘画等艺术不同，它不描绘具体的客观对象，只是借文字的书写以不同形态的点画线条来表现一种美感和作者的不同情趣，它从形式到内容都比较抽象，欣赏起来比较困难。但中国人民在长期的创作和欣赏过程中已形成了一套完整的欣赏方法。大致说来，这套方法主要包括三个方面：首先，通过书法的点画、结字和章法欣赏其形式美；其次，通过字的形态欣赏其神采美；然后，是透过字的形神，欣赏藏在

其背后的书家个人的精神美和不同的时代趣向之美，从而使人得到艺术享受和精神陶冶。

中国人民在长期的书法实践中对如何使用毛笔，笔画如何写才美，也积累了丰富的经验。如认为笔画有力、笔道圆健才美，以中锋为主最好。为了保证中锋和笔画有力，又规定了一整套的执笔和运笔方法。如“拨镫法”就是执笔法中最著名的一种。认为掌握了擫、压、钩、揭、抵、导、送七种运指法，就可以保证毛笔的正确使用。前人还将中国汉字的笔画分类后又归纳为八种常用的笔画，即“永字八法”。对每种笔画如何才能写好也作了具体规范。还把一些不美观的笔画如“牛头”“鹤膝”“墨猪”等称为“病笔”，要求人们尽力避免。

只把笔画写好还不能算好字，还要将好的笔画组合成好的结构，也就是说结字也要遵循一定规律和方法。前述智果《心成颂》、欧阳询《三十六法》都是研究结构的专著。《三十六法》中还按照不同字形规定了避就、朝揖、救应等处理原则。当然掌握那些原则也不能拘泥。大约都要以平正为主，以险峭求变，才不致失于刻板。

章法是指整幅字中字与字、字与背景（白纸）间的相互关系。要求疏密得当而又富有变化，最忌杂乱无章和“状如箕子”。

书法艺术的最高要求是通过字形来看神采。王僧虔所说的“神采为上，形质次之”就是这个意思。到唐代的张怀瓘甚至认为：“深识书者，惟观神采，不见字形。”宋代书家蔡襄也说过类似的话，如“学书之要，惟取神气为佳。若摸象体势，虽形似而无精神，乃不知书之所为耳”。

书法作为一种艺术，既然是精神产物，成熟的艺术品也必然反映出书家的某些个人特点以及一定的社会属性，如时代的艺术趣向等等。一般所说的“书如其人”就是这个意思。刘熙载曾具体地解释说：“书，如也。如其学、如其才、如其志。总之曰如其人而已。”这些情况在许多书家身上都可以得到印证。如王羲之个性骨鲠、有鉴裁，故其字雄强而多变；又深受老庄思想的影响，故其字风流潇洒，以韵趣见长。又如颜真卿生活在尚法的唐代，他个人立朝刚正、大义凛然，最后以身殉职，故他的字表现为“方严正大”，既有严谨的法度，又有磅礴的气势。总之，书法作为一种艺术，是能够在一定程度上反映出一个人的某些个性特点和社会风貌的。自然，书法毕竟是一种很抽象的艺术品种，要求它表现过分具体的东西，也是不现实的。

【篆刻】

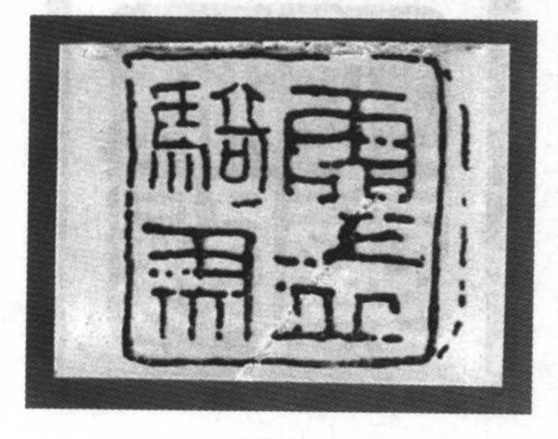
篆指篆书，刻指用刀来刻，篆刻是指将篆字写在一种预先造好的、面积不大的（一般1～10平方厘米）物质材料上，用刀照写好的字刻出来。所以篆刻是一种书法和雕刻相结合的艺术形式。由于它面积很小，有“方寸之内，气象万千”之美誉。

篆刻是镌刻印章的通称。印章最早叫作玺。由于它的主要用途是盖印，所以又叫“玺印”、“印章”、“图章”，或单称“印”、“章”等。秦始皇统一中国后，规定“玺”的名称为天子专用，大

臣以下就只能用其他名称了。

玺印的作用，最初主要是作为一种凭信，以防假冒。《后汉书·祭祀志》说："诈伪渐兴，始有印玺以检奸萌。"《周礼》中有"货贿用玺节"的记载，可见它与那时的贸易有关。据说古代官员将它带在身上，可以作为任职的凭信，相当后来的身份证。后来玺的用途逐渐扩大，手工业者用它作为制造器物的印记，所谓"物勒工名"。金币上盖上它，作为货币的名称，如"郢爰"。将金属印加热后盖在马身上，叫"烙马印"。还有"吉语印"，据说带在身上可以给人带来好运，有"辟除不祥"作用等等。后来将它用在书画上作为收藏者的标识，叫藏书画印等。至于作为一种独立的艺术品进行创作和欣赏，是较晚的事。总之，篆刻由实用的工艺逐渐变成一种高雅的艺术形式。

古代制印的材料有金、银、铜、铁、玉、石、骨、木等，以铜印最多。由于金属材料较硬，多是铸造，即先在泥土模子上刻字，然后浇铸而成。只有少数印章出于急用，是在预先铸好的印坯上随手凿刻，称"急就章"，许多将军印



古烙马印

就属此类。印纹有两种，一种是笔画突起的，叫阳文或朱文（印在纸上为红色）；一种笔画凹下，叫阴文或白文（印在纸上呈白色）。

在纸张发明以前，书写材料主要是竹简或木板。书信则大多写在木板上，写好后用同样大小的木板盖在上面，用绳索捆好，为了防止人们随便拆看，就



姓名私玺

在捆结处放一块泥块，用印章印在泥块上，这就是"封泥"。是当时印章的主要用途。晋末南北朝以后，纸张取代了简牍，人们就用印泥印在纸帛上。典型的印泥以朱砂、麻油和艾调合而成。唐代以前印泥曾用黑色或蓝色，后世都用朱色，只是遇到国丧或家丧才在一定时间内使用黑色或蓝色。

秦汉以前，官印一般 2.5 厘米见方，大印可到 5～6 厘米，私印一般 1～2 厘米。后世加大，官印可到 10 厘米。艺术篆刻则不受任何限制。古代印佩戴身上，一般体积较小，上面有纽，简单的是瓦钮或鼻纽，精致的则有各种兽纽，如狮纽就是最常见的一种。元末明初，文人治印开始采用质地较软的叶腊石作为治印材料，治印一艺也就由篆书到刻印完全转入文人之手，从而开始了文人治印

的繁荣时代。

一种非常特殊的现象是：入印的书体，从古到今，一般都用篆书。用隶书、楷书者极少，而且一般都属于实用印章方面。因为印章形状的特殊需要（如根据器形筹划布置等），早就形成了一种特殊书体。如汉代许慎《说文解字》说秦书有八体，其中“摹印”，就是八体之一。另如缪篆、九叠篆等就都是治印专用的。自然，一般的大篆、小篆以及它们的各种变体，也都为篆刻家们采用。

中国的篆刻艺术源远流长，自春秋战国时期直至当代，风格各异，形式众多，流传不绝。

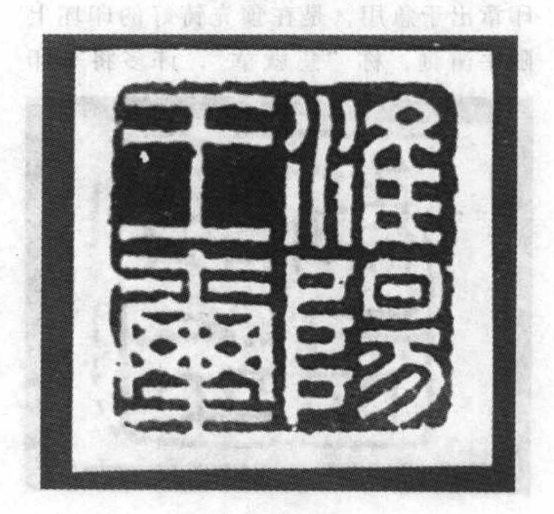
商代有没有玺印？现在尚未完全确定。商代的甲骨文中尚未发现“玺”或“印”等字。本世纪30年代曾在安阳殷墟遗址中出土了三颗类似玺印的图形。有人认为这证明商代已有了玺印；也有人认为当时土层关系并未十分确定，尚不能最后认定那就是商代之物。

关于玺印最早的文字记载见于春秋时期。如《左传·襄公二十九年》（前544）载：“季武子取卞，使公冶问玺尔，追而与之。”孔颖达注云：“玺，印也。”《周礼》亦有几处涉及古玺的记载。郑玄注云：“玺节者，今之印章也。”从这些记载看，春秋时已有玺印是无疑的。从实物方面说，现在已发现的许多早期玺印，很可能属于春秋时期的作品，但尚未找到考古上的确证。为了谨慎起见，有些学者就把早期的玺印都划入战国时期。而战国时期已有玺印，已多次得到考古材料的证明。如长沙伍家岭出土的铜玺、河南信阳战国墓黄肠木上的火烙印，都是例证。另外，从文字学上说，已出土的战国简牍和帛书上的字同玺印上的字都很一致，亦可作为旁证。

从实物来看，罗福颐主编的《古玺汇编》，共收入秦以前古玺5 000余方，其中大部分是战国印。有官玺、姓名私玺、吉语玺、单字玺几个部分。白文印一般字外沿边有一个方格，有的字间还有界格。朱文印一般有宽边，字画较细。这是战国玺印的最典型的形式。字形安排大小参差、错落有致，笔画挺拔秀丽，极为耐看，至今仍具有很强的艺术魅力。

秦代时间很短，可以确定为秦印的数量不多。“邦司马印”、“邦侯”等印，因不避讳刘邦的“邦”字，应属秦印，另如“皇帝信玺”封泥也可能是秦印。秦印继承战国以前传统，一般仍有边阑和界格，但都使用小篆。

汉印数量很多，艺术上也达到了古印的高峰。汉印一般取消了边阑和界格，白文印最多，使用篆书而带有隶书笔意，其主调是笔画方整、布局均匀，气势饱满，浑穆端雅。汉印的高明之处是能在外形基本相似的限度内呈现出丰富的变化，有久看不厌的效果。如著名的“淮



玉玺



古急就章

阳王玺”（汉代规定侯王印可以称玺，与秦代不同）是汉印中平正一路的代表。此印在篆法的工稳、布白的匀称、风神的雅正等方面，几乎都达到了无懈可击的程度。汉代（包括魏晋）的“急就章”，由于军务急迫，临时刻就，笔法、布局、刀法都很随意，又呈现一种一般工稳的铸印中所没有的拙朴自然的情趣。由于汉印艺术性高和比较工稳，学习不易产生流弊，元明以来，一直是公认的初学篆刻的范本。

汉印的制式，大约一直延续到魏晋时期。晋末纸张已很丰富，桓玄下令以纸代简，印用在封泥上的时代也就结束了。在治印尚未转入文人手中之前，篆刻艺术有一个衰落时期。

唐代以前，虽也有过像汉印那样的辉煌时期，产生过许多优秀作品，但主要还是以实用为主，未见文人参予的有关记载。大约从唐代开始，出现了有关文人用印的记载，宋元时期逐渐增多，明清时期达到高潮。如唐人窦息的《述书赋》中提到了“印验”一词。记载有“贞观”、“开元”等年号印和徐峤的“陶安”、张怀瓘的“张氏永保”以及“周昉”等人名和收藏印。李泌的“端居室”可说是文人室名印的肇端。但这些印大部分都未流传下来。有些书画作品上所盖的“贞观”、“褚氏”等印章，算是现今能够看到的早期作品。

书画作品上出现的宋代文人印已经不少，如欧阳修的“六一居士”、苏轼的“东坡居士”、贾似道的“似道”、“秋壑珍玩”等印都是较有名的。特别应该提到的是米芾与印章的关系。沙孟海先生在《印学史》一书中认为：“今天论印学的形成，可以溯源到米芾。”米芾（1051～1107），是宋代四大书家之一。传说他的自用印都是他自己篆文和自己镌刻的。他自己能写篆书和隶书，见于刻帖。在他的《书史》、《画史》等书中也有治印情况的记述，并说过他曾为王铣之印作篆，说明他曾自作印篆是肯定的。从他传世的印迹来看，刻工比较粗放，说是由他自己捉刀，也是可能的。所见他的印有“米芾”、“米姓之印”、“祝融之后”等多方。有些印采用九叠篆，犹是隋唐传统。

元代篆刻是篆刻史上的一个重要时期，它为后世篆刻完全转入文人之手奠定了基础。这一时期有代表性的篆刻家是赵孟頫、吾丘衍和王冕。

赵孟頫是元代书画大家，在篆刻学上也做出了很大贡献。他提倡汉印，认为应以汉印为正宗，对后世印学的健康发展产生了巨大影响。他自己的印章都是自己篆文，请别人奏刀。他用小篆，圆熟优美。陈鍊评其印说：“其文圆转妩媚，故曰圆朱。要丰神流动，如春花舞风，轻云出岫。”流传的印迹有“赵孟頫印”、“赵氏子昂”、“松雪斋”等。

吾丘衍（1272～1311）亦作吾衍，字子行，号竹房、贞白居士，浙江衢州人。居杭州。与赵孟頫往还甚密，都主张以《说文》为本。吾丘衍的印作有“吾衍私印”、“布衣道士”等。笔画平直工稳，有汉印遗韵，与赵孟頫不同。他在篆刻艺术方面更主要的贡献是他的印学著作。他著有《学古编》、《印式》等书。《学古编》中的《三十五举》是最早具体论述篆刻的论著。此书出后影响极大，印学界几乎人手一编。后人续其书者如《续学古编》、《续三十五举》、《再续三十五举》等层出不穷。可见影响之深远。

王冕（1287～1359），字元章，号煮石山农、饭牛翁、会稽外史、梅花屋主等。浙江诸暨人。为元末著名书画家和篆刻家。自幼贫苦，曾为人放牛，自学成才。屡举不第，隐于故里九里山，以卖画为生。他对印学最大的贡献是首先采用了叶腊石治印，从而开启了文人自篆自刻的新时代。与他同时同里的刘绩在《霏雪录》中说：“初无人以花乳石刻印者，自山农始也。”又说：“山农用汉制刻图书，印甚古。”据考证“花乳石”即诸暨所出“萧山石”，石质接近“青田石”。王冕的绘画作品上有其自治印“王冕私印”、“王元章氏”、“方外司马”等。“王冕私印”等行刀恣肆，有急就章效果。由于使用较软的石头作印材，行刀显得自然流畅，又与铸印和急就章都有不同。

篆刻艺术发展到明代，已经完全成熟，文人都能自书自刻。这一时期出现了系统的集古印谱和印学论著，并开始形成篆刻流派。其代表人物有文彭、何震、苏宣、金光先、甘旸、朱简、汪关、梁袠等人。

文彭（1498～1573），字寿承，号三桥，江苏苏州人。著名书画家文征明的长子。先后任南京和北京国子监博士，人称文国博。文彭开始还是用牙章，自己篆文，请别人奏刀，后来他偶然买到四筐原拟制作首饰用的冻石（花乳石），于是放弃牙、角等材料，专用冻石治印。王冕用花乳石治印，知道的人不多。文彭此举，使花乳石治印在篆刻家中得到普及。他一生主要精力集中在治印上。周亮工《印人传》云：“论印一道，自国博开之，后人奉为金科玉律。”可见他在印学史上的重要地位。另外，大约也是从他开始才有了印学流派，人们称他为“三桥派”，或“文派”。文彭的印风，在使用冻石以前倾向宋元趣味，用石料以后，转为汉印风格。其作品伪造的甚多。可靠的有“文彭之印”、“文寿承印”、“天外宾”等。文彭的学生，以何震最为有名，后继者有李流芳、归世昌等。

何震（约1530～1604），字主臣，一字长卿，号雪渔，江西婺源人（明代婺源属徽州）。后长住南京。与文彭齐名，人称“文、何”。周亮工《印人传》说：“其与文国博，盖在师友之间。国博究心六书，主臣从之讨论。”又说：“三桥之启主臣，如陈涉之启汉高。”何震除受文彭的影响之外，还从古印中汲取营养。当时顾从德的《集古印谱》出版，收古印1700余方，各种面貌具备，对何震印风的多样化起到启发作用。此外，他的成名也得到了汪道昆的帮助。汪氏为文学家，官兵部司马、侍郎。汪氏从文彭处得到冻石一批，“以半属国博，以半倩主臣成之。”后又请他游历

诸边塞，以至使“大将军而下，皆以得一印为荣”。人云“主臣之名，成于国博，而腾于欲中（汪道昆曾隐居黄山洪谷）司马”。何震和文彭都主张篆刻以秦汉印为宗，以六书为准则。他曾说：“六书不精义入神，而能驱刀如笔，吾不信也。”李流芳评他的印说：“各体无所不备，而各有所本，复能标韵于刀笔之外，称卓然矣。”何震的印作“柴门深处”以猛利见称；“顾起元印”、“吴之鲸印”寓活泼于稳健；“云中白鹤”则较劲爽。何震首创了单刀侧锋刻边款，为后世所取法。他对后世影响极大。被誉为皖派（又称徽派、黄山派、新安派）的开山鼻祖。先后师承他的有苏宣、梁袠、朱简、金光先、程朴等人。

苏宣（1553～1626?）字尔宣，又字啸民，号泗水，又号朗公，安徽歙县人。幼承家学，喜读书，善击剑，性格豪放。他曾在文彭家设馆，得文彭传授篆法。后又从顾从德、项元汴处博览古玺印，路数始宽。人谓他与文彭、何震鼎足而三，又称他为“泗水派”。有《印略》三卷。周亮工《印人传》称“以猛利参者何雪渔，至苏泗水而猛利尽矣”。这一说法自然不错，但观其印迹，猛利之外又有蕴藉甚至典雅的韵致。

金光先，生卒年代不详，活动于明代万历（1573～1620）年间。字一甫，安徽休宁人。初师何震，后专攻汉印，得汉印神韵。他的印布局严整，于细微处又很精巧。其“武德长印”、“杨恽私印”等都有这些特点。他的印论亦很有见地。如他认为：“刻印必先明笔法而后论刀法。今人妄为增损，不知汉印法，平正方直，繁则损，减则增，此为笔法。笔法既得，后以刀法运之，斫轮削鐻，知巧视其人，不可以口传也。”

甘旸，字旭甫，号寅东，秣陵（今江苏南京）人。隐居于鸡笼山。有《集古印谱》五卷、《甘氏印集》等。其印得秦汉印之神髓而有变化，被称为当时的正统派。朱文“吴鸣皋印”，白文“梁士升印”，都篆法精严，刀法稳健。小印“丘隆私印”亦腴润丰满。

朱简，生卒年代不详，字修能，一字畸臣，安徽休宁人。明代著名篆刻家和篆刻理论家。著有《印书》、《印图》、《印品》、《印章要论》、《印家丛说》、《修能印谱》等。《印品》一书，首先考证出流传的战国玺印为先秦印章，对印的真伪、章法等都有论述，并首先提出篆刻流派问题。朱简与陈继儒、李流芳、赵宧光等友善。他以赵宧光的草篆入印，加强了印篆的抒情性，对后世产生了很大影响。清人魏稼孙论印诗说：“凡夫（赵宧光）创草篆，颇害斯籀法，修能入印刻，不使主臣压，朱文启钝丁（丁敬），行刀细如掐。”秦爨公亦说：“修能以赵凡夫草篆为宗，别立门户，自成一家，一种豪迈过人之气不可磨灭，奇而不离乎正，印章之一变化。”朱简的作品“米万钟印”、“陈继儒印”都笔画有力，转折峭拔，展现出宏伟的气势。“朱简”小印则显示出师法古玺的深厚功力。

汪关，生卒年代不详，原名东阳，字杲叔，因得汉印“汪关”一枚，遂改名关，更名尹子，安徽歙县人。居娄东（今江苏太仓县）。有《宝印斋印式》等。他与林皋、沈世和合称扬州派。又因他曾居娄东，又称娄东派。周亮工《印人传》将他的印归人“和平”一类，云“以和平参者汪尹子”。也有人称他

为”工笔派”。他的印确是刀法工稳，一丝不苟，显得干净秀美。

梁袠（？~约1637），字千秋，江苏扬州人，住南京。梁袠为何震的重要继承人。他学何印能够乱真。清代的丁敬、邓石如都曾受到他的影响。

明末的篆刻家还有李流芳、归昌世等，亦有一定影响。

清代篆刻是中国篆刻史上的鼎盛时期。一时人才辈出、流派纷呈，艺术上亦出现全新的面貌。程邃和歙四子、丁敬和西泠八家、邓石如和邓派，以及赵之谦、吴昌硕、黄士陵等都是具有独特风格和巨大影响的篆刻大家或流派群体。周亮工、汪启淑等则在篆刻谱录和印家品评方面作出了巨大的贡献。



程邃之印

程邃（1605~1691），字穆倩，一字朽民，号垢区、垢道人、青溪朽民、野全道者、江东布衣等，安徽歙县人，后寓居扬州。师事陈继儒，与黄道周、陈子龙友善。程邃的时代，文、何印风已走向衰落，陈陈相因，丧失了活力。程邃在朱简之后，力矫时弊。其特点是：篆法上综合钟鼎古文，以离奇错落的手法改变旧貌。正如周亮工《印人传》所说："印章一道，初尚文、何，数见不鲜，为世厌弃。……黄山程穆倩邃以诗文书画奔走天下，偶然作印，乃力变文、何旧习，世翕然称之。"又说："……刘渔仲、程穆倩复合'款识录'大小篆为一，以离奇错落行之，欲以推倒一世。虽时为之钦，亦势有不得不然者。"他的"程邃之印"，"程邃"二字甚大，"之印"二字甚小（其中"之"字更小），几不成比例，但依然协调；刀法极为浑厚有力，形似残破而艺术上却很完整，有很浓厚的"现代"气息，这在篆刻史上是一个创举。

黄小松将文、何称为"南宗"，称程邃为"北宗"。

巴慰祖（1743~1793），字予藉，又字子安，号隽堂，又号莲舫，安徽歙县人。居扬州。他与程邃、汪肇龙、胡唐称歙四家，又与董洵、胡唐、王声称董、巴、胡、王。印作"董小池"和"下里巴人"，或古茂丰雅，得古玺神韵；或简静优游，在唐宋朱文印基础上有所创造，都达到了相当完美的境地。

胡唐（1759~?）又名长庚，字子西，号西甫，别署城东老人、木雁居士，安徽歙县人。"歙四子"之一。他是巴慰祖的外甥，与巴慰祖齐名，称"巴胡"。他能吸收程邃、巴慰祖等人之长，但创造性不够。

西泠八家是清代最有影响的印学流派之一。共包括丁敬、蒋仁、黄易、奚冈、陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛、钱松八人。其中丁、蒋、黄、奚为前四家，二陈、赵、钱为后四家。

丁敬（1695~1765），字敬身，号钝丁，砚林、梅农、丁居士、砚叟、龙泓山人，浙江钱塘（今杭州）人。幼年家贫，以卖酒为业。乾隆元年（1736）

曾被举博学鸿词科，不就，布衣终身。好金石碑版，与金农、汪启淑等交往甚密。性格孤傲。著有《龙泓山人集》。丁敬的印受朱简影响，以汉印为基础，参以隶书笔意，用切刀法表现笔意，高古新奇，遂出文、何之外。奚冈云："印刻一道，近代惟称丁丈钝丁先生独绝。其古劲茂美处，虽文、何不能及也。"魏锡曾亦说他"寸铁三千年，秦汉兼元明"。他自作诗说："古人篆刻思离群，舒卷浑同岭上云。看到六朝唐宋妙，何曾墨守汉家文。"可见他吸收的范围十分广泛。从他的朱文印"丁敬身印"可以看到朱简的影响和刀笔的功力。从白文印"敬身文印"又可看出行刀的自然和印格的高致。

蒋仁（1743～1795），原名泰，字阶平。因得汉铜印蒋仁而改名。号山堂、又号女床山民等。浙江仁和（杭州）人。学丁敬，印风拙中有巧。

黄易（1744～1802），字大易，一字小松，号秋庵。浙江仁和人。金石学家。与丁敬合称"丁黄"。主张"小心落墨，大胆奏刀"。认为"汉印有隶意，故气韵生动"。

奚冈（1746～1803），原名钢，字铁生。一字纯章，号萝龛、鹤渚生、蒙泉外史、散木居士。浙江钱塘人。布衣。印师丁敬而稍秀润。

陈豫钟（1762～1806），字浚仪，号秋堂，浙江钱塘人。其印秀润工整，与丁、黄不同。

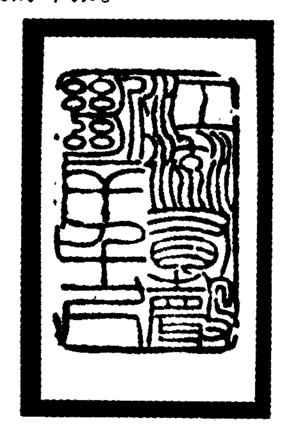
陈鸿寿（1768～1822），字子恭，一字曼生。浙江钱塘人。与陈豫钟齐名。其篆刻略带草意。

赵之琛（1781～1852），字次闲，一字献甫。浙江钱塘人。布衣。印较工巧。

钱松（1818～1860），原名松如，字叔盖、耐青。号铁庐、西郭外史。浙江钱塘人。印属朴茂一路，被称为浙派后劲。赵之琛说他是："丁黄后一人，前明文、何不及也。"

赵之谦曾论浙派各家说："浙宗见巧莫如次闲，曼生巧七而拙三，龙泓忘拙忘巧，秋庵巧拙均，山堂则九拙而字一巧。"此论大致说明了西泠派各家的特点。

清代另一重要的篆刻流派是以邓石如为代表的邓派。



邓石如治印

邓石如为书法大家，篆隶真草皆善，篆书被康有为尊为清代开山祖师。他以隶书笔法写篆，并以生动活泼的篆书体现在印上，看不出多少刀刻的痕迹。如"江流有声断岸千尺"就属这样的作品。他曾自言：石如"摹篆，刚健婀娜"，非常中肯。他"印从书出"的实践，开拓了新的印风格局。并使后来的吴熙载、徐三庚、赵之谦、吴昌硕、齐白石等都大受影响。吴熙载、徐三庚等更可称为邓派的传人。

吴熙载（1799～1870），原名廷飏，字熙载。后以熙载为名，字让之。号晚

学居士。江苏仪征人。他是包世臣的学生、邓石如的再传弟子，颇能继承邓法。他的印，刚健不如邓石如而流畅飘逸则过之。现在一般对他评价都甚高，有人认为他“晚年驾凌于邓石如之上”。但也有人对他评价不高，如赵之谦认为：“让之于印宗邓氏，而归于汉人，年力久，手指皆实。谨守师法，不敢逾越，于印为能品。”

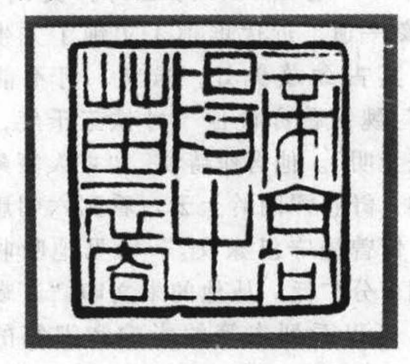
徐三庚（1826～1890），字辛穀，号井罍，别号金罍道士等。浙江上虞人。他初师浙派陈鸿寿、赵之琛，后转学邓石如。他的印充分发挥了篆书的优势，婀娜飘逸，有“吴带当风”之誉。也有人认为他有些作品有雕琢气。他的印在同治、光绪（1862～1908）年间影响甚大。

赵之谦是晚清著名书画、篆刻家。他对金石文字学亦有研究。有《二金蝶堂印谱》《赵抝叔印谱》、《悲盦印胜》等。赵之谦对浙、皖两派都有吸收，又从秦汉印中、特别是从新出土的金石文字如秦权、汉砖、汉魏碑刻中广泛吸收营养，从而形成自己的风格面貌。沈树镛称其“为六百年来抚印家立一门户”。赵之谦的印结字、章法、刀法都很工稳，平稳中又有丰富的变化，意境清新，趣味隽永。初学他的印不易产生流弊。他



赵之谦治印

自己有诗云：“古印有笔尤有墨，今人但有刀与石。此意非我无能传，此理舍君谁可言。”印中有笔墨，这是赵之谦的追求，他确实也在许多篆刻作品中达到了这一点，赵之谦在浙皖两派之外另开一派，对后世影响深远。



黄士陵治印

黄士陵（1849～1908），字牧甫，一作穆甫，号倦叟，晚年号黟山人。安徽黟县人。八、九岁即开始刻石，后被人推荐到北京国子监攻读金石学，得到王懿荣、吴大澂等专家指导，为他的篆刻成就打下了很好的基础。黄士陵治印主张平正光洁，反对故作残破。他说：“仿古印以光洁整齐胜，唯赵抝叔为能”。又说：“赵益甫仿汉，无一印不完整，无一画不光洁，如玉人治玉，绝无断续处，而古气穆然，何其神也！”他主张治印不敲边、不去角、不作修饰。就是在这种思想指导下，他创造了一种光洁、平正、风格明快的印风。关键是他能做到光洁而能不失于俗气，平直中能有变化。其实他所说的“无一印不完整、无一画不光洁”而能“古气穆然”者，正是他自己的特点。

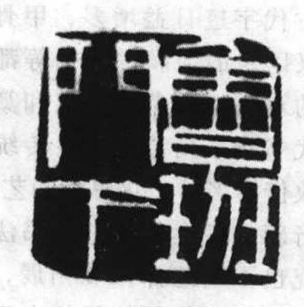
黄士陵对近现代篆刻影响甚大，人称黟山派。有人将他和吴昌硕誉为工笔和大写意两派。亦很有道理。邓尔疋、


吴昌硕治印

乔大壮、寿石工等都深受其影响。

吴昌硕的篆刻先从《飞鸿堂印谱》入手，转师浙派，后又学邓石如、吴让之、赵之谦。吴昌硕长期师《石鼓文》，他曾自云“予学篆好临《石鼓》，数十载从事于此，一日有一日之境界”。他以书法入印，成为其印的重要特点。他的印和黄士陵相反，是一种泼泼辣辣，所谓粗服乱头式的印风。给人的印象是一种浑厚苍茫、气宇轩昂的美。他除了师法《石鼓》等雄浑的作品作为基调以外，还在使用工具和刻制方法上采取了许多前人不曾用过的方法。如他使用了“钝角”的刻刀。他将钱松的切中带削的刀法和吴熙载的冲刀法结合起来。讲究钝刀猛力，成为一种特殊的、新颖的用刀方法。他的印能在秀丽中见苍劲、粗豪中不失高逸之气。吴昌硕在中国印学史上独树一帜，具有鲜明的个性特点。就豪放一路说，前人难以比拟。就个人风格的成熟性来说，印学史上也是少有的。

齐璜（1863～1957），原名纯芝，后名璜，字白石，一字濒生。号白石山人、寄萍老人、三百石印富翁等。湖南湘潭人。雕花木工出身，自称“木居士”。齐白石二十岁以前开始学习篆刻。从丁、黄入手，后学赵之谦，以“老实为正，疏密自然”为追求的目标，打下了很好的基础。后又“印外求印”，学《天发神谶碑》，又学秦权，求其“纵横平直，一任自然”。他喜用单向冲刀，主张不削不作，从而形成了鲜明的个人风格。如“中国长沙湘潭人也”一印，纯用单刀，刀法猛利，一面光挺，一面有碎石自然崩裂之迹，皆一刀刻就，这在前人是很少见到的。朱文印“人长寿”，分朱布白甚见匠心，刀法亦极自然，绝无削作之弊。齐白石的印被称为“齐派”，对现代印坛影响甚大。


齐白石治印

和齐白石同时的还有黄宾虹、罗振玉、赵石、赵时棡、陈衡恪、王禔、乔曾劬、邓散木、来楚生、宁斧成、罗福颐等，都在篆刻艺术方面有所成就。

书法和篆刻在中国古代既有很强的实用性，又是高雅的艺术形式，而且它们与其他艺术形式、特别是中国画之间相互影响、相互渗透，紧密结合在一起，构成中国古代艺术的重要门类。书法篆刻的形成本以作为象形文字的汉字为基础，而当它们成为艺术形式之后，又可以脱离汉字的文字内容而变成一种十分抽象的美感形式，特别是书法，艺术家通过线条的起伏宛转和顿挫扬抑来表现自己的思想感情，它是以中国为主的汉字文化圈所特有的美感表现形式，这种美感形式的突出特征在于它的抽象性，

它注重表现而不重再现，其中蕴藏着丰富的美学涵义。书法篆刻在中国古代不仅仅是一种艺术形式，它们同时又是文人士大夫陶冶性情、修心养性、寄托怀抱、品味生命的重要形式，因而其中蕴含着深刻的文化意义。书法篆刻艺术先后传播到日本、朝鲜等汉字文化圈各国，至今仍在这些国家内有很强的生命力。本世纪以来，特别是近十年来，书法篆刻艺术不断发展，影响也日益广泛，从事人数之多，成绩提高之快，都是以往任何时代所不能比拟的。近几十年来，出土的古代字迹日益增多，甲骨文、先秦和秦汉以来的简牍、帛书等都成为人们师法的对象，许多书法家和篆刻家在继承古代书法篆刻艺术优良传统的基础上，吸收借鉴多种文化思潮和艺术形式，努力进行新的探索和创造，书法篆刻的理论研究也不断地深入和拓展，所有这些都预示着书法篆刻的新的全面繁荣时期将要到来。

【笔】

“文房四宝”以笔领首，因为毛笔曾经是千百年来每一个中国人日常生活中不可缺少的工具，也是中国书法与绘画艺术赖以创作的最重要的工具。

中国制作毛笔的历史非常悠久，早在新石器时代，就有了毛笔使用的痕迹——在出土的陶器上，可以看到6 000年前毛笔描绘的图案。现在已发现的最早毛笔实物，是战国时代的楚笔。早先的笔，以木为杆，以兽毛为笔头，笔头中心有枣核状的小木心；笔头和笔杆是可分离的，笔尖磨损，可以拆线卸换。后来，制笔技术改进了，去掉了中间的



笔

木核，才形成今天这样的笔头，笔杆也相应地固定下来。毛笔笔杆通常以竹为之，王侯之家为炫耀财富，往往以名贵木材，或象牙玉石，镶金嵌玉，一枝笔往往价值连城。由于制笔讲究选毫和制作工艺，历史上制笔的名家往往集中在几个地方，甚至几大家。传说秦代大将蒙恬是制笔能手，秦始皇封诸管城，累拜中书，故毛笔又有“管城子”、“中书君”等称呼。汉代著名书法家张伯英，亦是制笔高手。相传魏晋时代有的书法家非伯英笔、伯臣纸、韦诞墨不书，足见时人推重。唐宋时期是制笔业的繁荣时代，当时全国制笔中心在安徽宣城。明清以后，浙江湖州笔继之崛起，“湖笔”被认为是笔中上品，蜚声海内外。

毛笔的种类有很多。根据大小，可分为小楷、中楷、大楷、条幅、斗笔、楂笔、抓笔等；根据笔毫质地，可分为硬毫、软毫与兼毫。硬毫指用质地较挺健、弹性较好的兽毛制成的笔，有狼毫、

石獾、鼠须、猪鬃等；软毫有羊毫、鸡毫等；软硬混合型的兼毫，有七紫三羊、大白云等，中柱以硬毫为之，副以软毫，这样性兼二能，初学书画者用之，易为得心应手——因为硬毫笔弹性大，不易控制，书画线条易刻削瘦涩；纯羊毫则弹性小，一按即倒，没有一定功力亦难驾驭，只有兼有软硬特性的中性笔，方能挥运得力。

毛笔的结构，以中毫为柱，四周为副；副毫中又以健者为心，柔者为被；中柱主力，副毫主腴。笔毫从各种兽皮中采选，一支好笔，往往从上百乃至上千张毛皮中择选精料，所以古谚有“千万毛中选一毫，紫毫之价贵如金”的说法。笔工制笔与书家选笔，以“尖、齐、圆、健”为四德。“尖”与“齐”，就是古代笔偈所称：“心柱硬，覆毛薄，尖似锥，齐似凿。”笔尖聚则似锥，化开平铺，则齐平似凿，说明中心柱毫齐整；“圆”指笔尖体圆，以柱为中心，四周副毫厚薄停匀，四方力全，这样挥运才左右得力，不致偏缺；“健”指毫的质地挺直，富有弹力。一支好的毛笔，能使书画家如虎添翼，创造出优美的线条和富有艺术意味的墨像。因此古来书画家及侵染翰墨的文人墨客，都好收藏名笔；书画爱好者也喜选用佳者，否则钝刀斩牛，就难以领略中国书画艺术的奥妙了。

【墨】

墨是中国传统文字书写的媒介物，也是中国书画艺术的色彩。在书法与水墨画中，千变万化的线条与云水氤氲的墨韵，都是靠墨这种只有一种颜色但具有无数层次色韵的神奇之物来表达的；在传统着色中国画中，色彩也只是起着稍加点染的烘托作用，无论人物山水抑或花鸟，墨的线条勾勒与皴染，是画的主体，工笔画如此，泼墨写意，更不例外。

中国制墨的历史也源远流长，早在新石器时代，中国祖先就学会选用天然矿物颜料，作为器皿装饰描绘之用；殷商时代的出土甲骨、玉片上，已有墨片笔痕；从西周时代开始，史籍有了制墨的记载，传说始制墨者为刑夷。秦汉时，庞大帝国的运转与各方面需要，推动了制墨工艺的改进和推广，从出土文物看，当时的墨还没有固定形态，只成散粒型，故尔汉儒赵壹在其惊世之作《非草书》中讽刺当时儒生专习书法荒疏圣业“日数丸墨”。当时墨丸搁在砚石上，还需研石在砚中碾压。直到东汉后，墨才逐渐炼压成墨锭，以便研磨。三国时代是制墨业的飞跃时代，制墨名家韦诞，改进了制墨工艺，提高了墨的质量。史传韦诞墨“一点如漆”，后代制墨名家，便把韦氏奉为制墨鼻祖。唐宋以后，文化鼎兴，制墨业亦随之繁荣，名家辈出，如南唐奚超、奚廷珪父子，改进制墨法，得到雅好书翰的才子帝王李煜的赏识，



墨

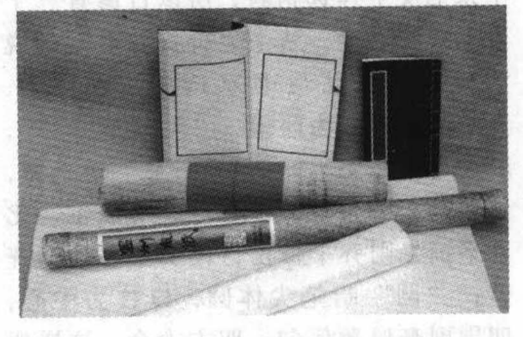
赐国姓李，终以制墨成巨富。后代藏墨家，有“黄金易得，李墨难求”之叹。随着制墨业发达，墨的选料、工艺越来越讲究，实用的墨锭，后来发展成为鉴赏的工艺。精巧的墨家不但精提细炼，而且把墨块制成各种形状、图案，镂刻微雕，这样收藏古墨，亦成为一种文士风雅，风流相传，直到近代。

墨的种类主要有松烟与油烟两大类。它们都是通过墨窑燃烧原料，提取烟熏而积的黑色粉末，经捣杵提纯加皮胶调制而成。松烟墨的原料是带脂油的松枝，胶轻质细，色黑无光，显得清淡古雅，宜于临仿古画；油烟选用桐油、猪油等动植物油燃烧提制，墨色黑而有光泽，宜书宜画。此外还有一种用油漆烧烟提制的漆油，是墨中之珍贵者，墨色乌黑发亮，奕奕有神。不同种类的墨，色彩有细微变化，书画家根据自己表现需要，可以选择使用。中国古代的制墨家，还别出心裁，发明了既可以作书作画，又可以止疼治病的药墨，如在中国传统制墨业中极负盛名的安徽胡开文墨店，在清代曾生产一种“五胆八宝”墨，这种墨配入了冰片、麝香、蛇胆等珍贵中药，可外敷止疼消炎，研磨时幽香阵阵，层层推来，沁人心脾，爽爽提神，助人雅怀。近年来，这种绝世已久的奇墨，又由它的母家——安徽制墨老字号胡开文墨厂恢复生产。

自古选墨，以磨面紫光为上，黑光次之，青光又次之，泛白光则下等劣墨矣。磨出新面若有气眼，说明捣炼不精。研墨要慢，古语谓“握笔如壮士，磨墨如病夫”。轻按慢研，发墨才细腻。近代以来，墨厂已研制出墨汁成品，供书画家与日常生活使用，好的墨汁，挥洒起来，满室幽香，煞是宜人，如北京的老字号一得阁，已有100多年的墨汁生产历史，驰名中外，颇受海内外习书画者欢迎。

【纸】

造纸术是中国古代四大发明之一，早在2 000多年前的西汉时代，中国就出现了书写用麻纸，不过当时的制纸工序复杂，数量极少。到了东汉和帝时代，蔡伦改革造纸术，用树皮、破布作原料，大量生产，这样纸才广泛使用于民间，



纸

后来还通过丝绸之路和波斯湾，传到欧洲。造纸术的发明，改变了世界文明的进程，也直接影响了中国文化——尤其是中国书法绘画艺术的发展。无论是中国书法，还是中国画，它们的美妙艺术意境，都是仰赖具有特定性能的中国宣纸而创造的。唐代书法家孙过庭在他著名的书学理论著作《书谱》中谈书法创作的“五乖五合”，其中一合，就是“纸墨相发”。好纸加上好墨，书画家挥运起来，才得心应手，左右逢源。中国传统刻印典籍与书画，从唐代开始，逐渐使用纸中上品——宣纸。宣纸之“宣”，乃因盛产于安徽宣城而得名。宣

纸种类繁多，以纸性分，有生宣和熟宣两大类：生宣纸性柔软，透水力强，笔墨效果好，毛笔在纸上运动，一点一画，都留下清晰的墨痕，适于国画与书法创作；熟宣比生宣多一道工艺，纸张加工完成后又经一道矾水，因此吸水性较弱，一般适于工笔作画。传统书法用纸，还有染上颜色，洒上散金、云母等制成的冷金笺、云母笺等，这些散发着传统书斋文化幽香、富有装饰意味的书写用纸，今天已经不多见了。按照不同的工艺和材料，宣纸分单宣、夹宣、净皮、玉版、罗纹等多种，好的宣纸纸性柔软，纹理细腻，古人所谓“薄如蝉翼”、“滑如玉版”，把笔临池，抚霜履素，真乃人生一乐，所以历代文人雅士，都与书画艺术有不解之缘。宣纸的原料，主要是树皮，有的纸从捶捣纸浆到烘压出纸，据说要经过170多道工序，过程十分精细，难怪它的张力、纸寿，都远远超过近代大机器生产的胶版纸。人们现在看到的20世纪20～30年代的新版书籍，纸张大都已发黄、变脆，不出百年，也许它们将变成粉末，但用传统工艺纸张印刷的宋版书，至今已历1 200多年，纸质依然不变；中国书法史上传世最早的纸本墨迹陆机《平复帖》，距今已有1 500多年，至今仍然完好无损地保存在故宫博物院。

【砚】

砚台和毛笔一样，在大半个世纪以前，是每一个中国家庭离不开的东西。近代以来，西洋自来水笔传入，毛笔逐渐退出日常生活舞台，所以对当代普通中国人来说，它似乎已是一件古董了，



砚

然而在书画家的书斋里，它依然是文房重要一员。尽管现代书画家越来越倾向使用现成的墨汁，但道行高深的老书画家，还有喜欢研墨作书、作画者，似乎一方古砚与一柄佳墨，挥毫前徐徐研墨，也是一曲艺术创作的前奏。中国制砚的历史也很悠长。早在秦代，就出现了砚工。汉代而后，各种各样的砚台，纷纷出现，有石砚、玉砚、瓦砚、陶砚、铜砚等。东汉以前，墨的开头尚不定型，所以那时的砚台中，都会一块研石——这种研石直到魏晋以后，墨的形状固定为锭后，才逐渐消失。与笔、墨一样，随着社会发展，文化繁荣，砚的生产与使用也越来越考究，一块好砚石，砚工往往精雕细刻，加上山水、花鸟、虫兽图案造型，有的文人学士还刻上标榜雅怀的砚铭、诗、作等，使本来以研墨为目的的砚台，成为一种综合工艺艺术品，集诗、书、画、雕刻于一身，散发出浓郁的传统文化幽香。

传统名观，以广东端溪生产的端砚和安徽生产的歙砚为最，这两大名砚从唐代开始采制，已有1 300余年的制作历史，除了石质细腻、发墨快、不伤笔等优点，还有一个令人珍爱的特点，即砚石上自然纹理非常漂亮，有的满天星

斗，有的秋云似浪，自然景观，叫人赏叹不已。随着近代墨汁成品的问世，这些价值连城的名砚，倾向于被当作一种工艺珍品供人收藏与观赏。

西洋硬笔传入中国以前，中国人传统的书写工具是用兽毛制成的毛笔。毛笔以及和它相配的墨、纸、砚，素被人们称为“文房四宝”。在3 000余年的悠悠岁月中，这些具有鲜明民族特色的文字书写工具，在中国传统文化的创造和绵延中，起到了巨大的作用。尤其是对于民族艺术的娇艳之花——中国书法与中国画，笔、墨、纸、砚，真正是样样是宝，一件都不可或缺。从某种程度上说，正是中国艺术的特殊工具，才使中国艺术那种与西洋美术截然不同的内在哲学精神，得到了淋漓尽致的表现，从而使东方美术在世界艺术之林，占据了不可抹煞和小觑的席位。

十一、建筑艺术

【筑土构木】

中华民族的早期“先民”是利用天然的洞穴作为自己的住所的，中国迄今


猿人洞

已知最早的穴居岩洞是北京猿人的住所。在中国华北地区至今仍有“穴居”式建筑——窑洞。

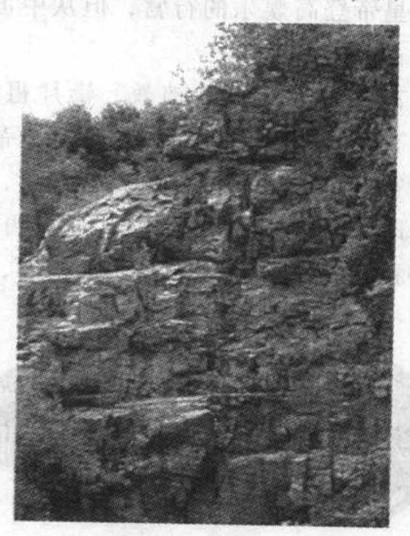
在另外一些地区，生存的环境是恶劣的。《韩非子·五蠹》上讲，上古之时，人少而禽兽众，人不胜禽兽虫蛇，所以先民选空处营建洞窟或“构木为巢，以避群害”。

“巢居”与“穴居”之后，中华民族的先民们开始逐渐掌握了营建地面房屋的技术，创造了原始的木架建筑。目前在我国很多地区都能见到先民们留下的大量的地面建筑遗址。由于各地的气候、地理、材料等条件的不同，居室的营建方式、样式结构也多种多样。其中，有一种最普遍的建筑形式被史家称为“棚居”，这种棚居以干栏式建筑和木骨泥墙房屋最具代表性。

干栏式建筑下层用柱子架空，上层作居住用。这种样式与原始巢居有一定关系。从河姆渡和石器时代遗址中发现的建筑遗迹来看，其木质构件已加工成柱、桩、梁、板等，并采用了榫卯结构。

木骨泥墙房屋一般以木料为房屋的骨架，以泥土为墙，这种式样出现在黄河流域。

到了尧舜时，先民对房屋才有了装饰上的要求。利用天然的白土涂壁，这是粉刷墙壁的开始。夏禹以后，乃改用


山顶洞遗址

蜃灰，即贝壳烧成的灰。

【祭祀建筑】

先秦的建筑，大多已不复存在，但历史文献为后人留下了宝贵的资料。据



古房屋

史料记载，当时最有代表性的是高台建筑和神祀建筑，例如燧人氏有传教台，桀有瑶台，纣有鹿台，周有灵台，楚有章华台，秦有琊琊台，汉有通天台等等。这些叠石累土而造成的台是观天文、观四时、观鸟兽的场所，但后来却演化为专供皇帝登高娱乐的行宫，但从中可以看出古人的审美观。

古代人崇尚自然神教，崇拜祖先，于是有了许多神殿建筑。比如，黄帝时的合宫，尧时的衡室，舜时的总章，夏时的时室，殷时的阳馆，周时的明堂。这些神殿的建筑样式我们无从稽考，只



二里头夏都一号宫殿复原图

有周代的明堂，后人稍有记录。

【古代宫殿建筑】

古代帝王的宫殿最初很简陋。在尧时，据《墨子》记载，“尧堂高三尺，土阶三算，茅茨不剪，采椽不刊”，可见当时氏族首领居所的规模。到了禹时，



青铜器的四阿式顶

人们开始追求美观的装饰，但禹告诫子孙说，“峻宇雕墙”是要亡国的，因此不许子孙造太大的屋宇和装饰美观的墙壁。所以自禹以后约六百年间，夏王朝没有重要的建筑活动。到夏朝末代的桀，为他的娇妻妹喜氏建造了一所讲究的房屋，从而一举打破了先王遗训，在建筑史上开创了高等建筑的先河。他先后建造了寝宫、瑶台、琼室、象廊等宏伟壮观、极其华丽的建筑。

自从桀打破了礼教上的制度后，商朝末代的纣又大兴土木，从此建筑观念



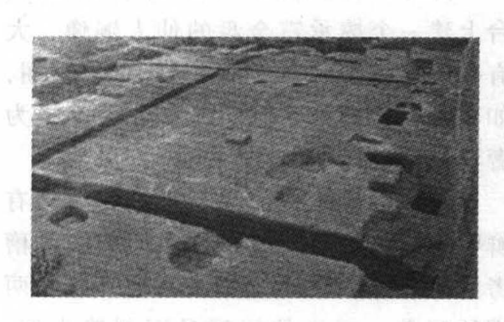
周天子明堂复原图

得到改变。到了周朝，不论是宗庙朝堂还是市井建筑都规模宏大，而且在样式上有了相应的定制。

周代的建筑更进了一步，在宫殿设置上逐渐完备，有五门三朝、六寝、六宫、九室的制度，同时在建筑艺术上也具有很高的水平。《诗经·小雅·斯干》是一首赞美周宣王宫殿落成的颂歌："如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如翚斯飞，君子攸跻。"这"如翚斯飞"之辞，就是一个绝妙的写照："翚"是雉鸡身上的花纹，是很美丽的，它飞翔时头颈向前伸出，一根尾巴向后翘起，两只翅膀向左右分张，令人想起四角出跳的宫殿建筑之美。瓦的发明是西周在建筑史上的突出成就，从而使西周建筑脱离了"茅茨土阶"的简陋状态，而进入了比较高级的阶段。在陕西凤雏村的建筑遗址，主体建筑为夯筑的土墙，墙面和屋内外抹"三合土"。由此可以推证，到了周代，中国传统民族形式的木构建筑已成为主流。

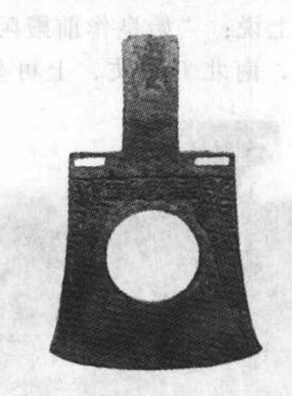
总之，周代典章制度的规范，亦为中国后来历代王室的建筑树立了典范，后来的宫殿建筑基本上沿用了周代的建筑范式。

1960 年在河南偃师二里头遗址中部的第三文化层中，挖出面积约 1 万平方米的夯土台基。通过挖掘证明是商初成汤都城的宫殿遗址。台基的中部是一座进深三间、面阔八间、四面出檐的殿堂。堂前是平坦的庭院。南面有宽敞的大门，四周有彼此相连的廊围绕中心殿堂，从而组成一座十分壮观的建筑。据考证，这是王室奠礼所在地。



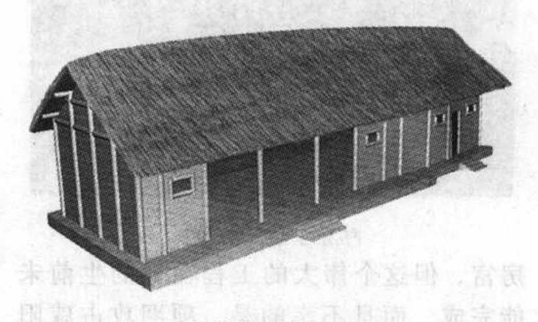
郑州商城宫殿基址

湖北盘龙城遗址是迄今发现的第二座商代古城。殿堂建筑尤其完整，是迄



夔纹铜钺

今所知最早的"前堂后室"布局的实例。这与《考工记·匠人》记述的"殷人重屋，堂修七寻，堂崇三尺，四阿重屋"相符合。据考证，这座建筑原建筑在高台上，中为四室，外有四廊，四周有大寝殿。在这座寝殿前面还有一座建筑遗址，据考证是一座两侧开门的厅堂



殷墟宫殿复原图

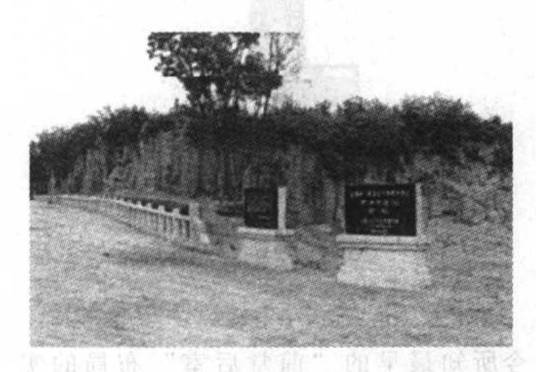
式建筑。这两座建筑与文献中记载的"前朝后寝"的建筑布局极为相似，它

们应当是用来作为朝会、宴享和寝居的场所。安阳殷墟是商代晚期的遗址，从中挖掘出铜质并带有雕刻纹饰的柱础，在规模和营造方面显然已经达到了相当的水平。

【阿房宫】

阿房宫乃是秦代建筑之代表。

史记上说："始皇作前殿阿房，东西五百步，南北五十丈，上可坐万人，



秦阿房宫遗址

下可建五丈旗。周驰为阁道，自殿下直抵南山，以南山之巅为阙，为复道。自阿房凌渭，属之咸阳，以象天极阁道，绝抵营室也。"秦始皇命70万刑犯造阿

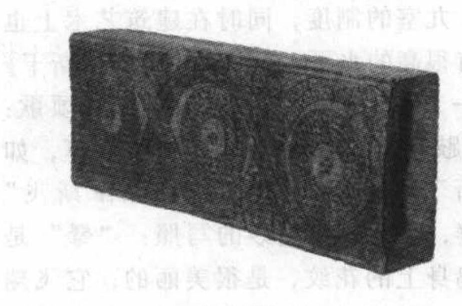


阿房宫图（局部）

房宫，但这个伟大的工程在他的生前未能完成，而且不幸的是，项羽攻占咸阳后，把阿房宫付之一炬，大火连烧了三个月。当时有所谓关中三百、关外四百的宫殿，其宏丽盛大由此可见一斑。

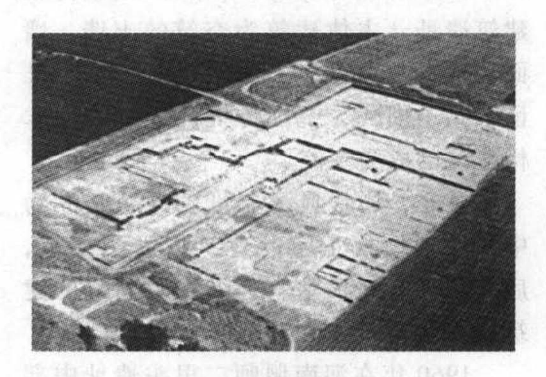
【未央宫】

汉代的建筑日趋典雅华贵。其中尤以未央宫最为壮观。《三辅黄图》上说：



龙纹空心砖

"汉未央宫，周围二十八里，前殿东西五十丈，至孝武以木桂为芬橑，文杏为梁柱，金铺玉户，雕楹玉碣，重轩镂槛，青销丹墀，左碱石平，黄金为壁，间以和土珍玉。风至，其声玲珑然也。"



西汉未央宫椒房殿遗址

另外，在汉武帝时建筑的柏梁台，台上建一个捧承露金盘的仙人铜像，大有七围，高二十丈，同时建了许多楼阁，如首山宫、建章宫、明光宫等，都极为奢华。

秦汉以来出现的亭台楼阁，已具有鲜明的民族特色。建筑物上的装饰可稽考的有：屋顶上的屋翼、飞檐，屋脊两端的瓦兽，门上的门环是铜制兽头型，

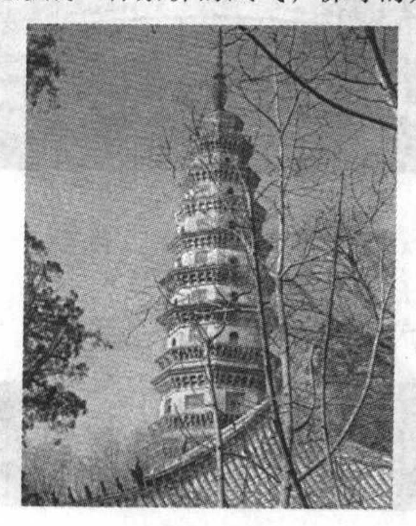

四神瓦当

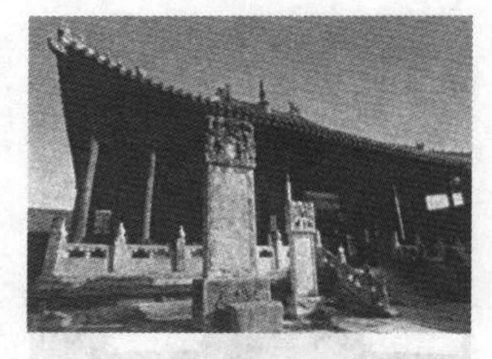
天花板上画着鸟兽的图形，这些装饰反映了汉代人崇尚灵动的审美风格。

【佛教寺院】

汉明帝时，佛教传入中国，寺院的建筑开始出现，最早的是汉明帝时修建的白马寺。寺院在建筑样式上仍然是沿用中国本土的布局。

自三国后，北魏少数民族政权入主中原，在接受汉文化的同时，尊奉佛教为国教。当时的社会处在战乱之中，人们为求安身立命，便在信仰上寻求寄托，于是形成一种崇佛的风气，佛寺的建筑


山东长清灵岩寺塔

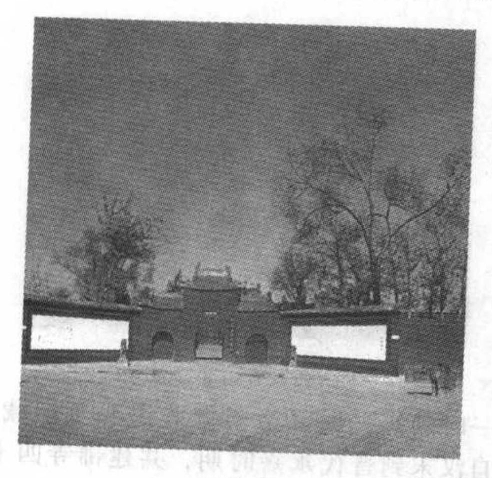

山西五台山菩萨顶

一时勃兴。据《洛阳伽蓝记》所记载，自汉末到晋代永嘉时期，共建佛寺四十二所，到北魏时在京城内外就有一千多所。由此可知，建筑是人们对文化和信


江苏南京鸡鸣寺

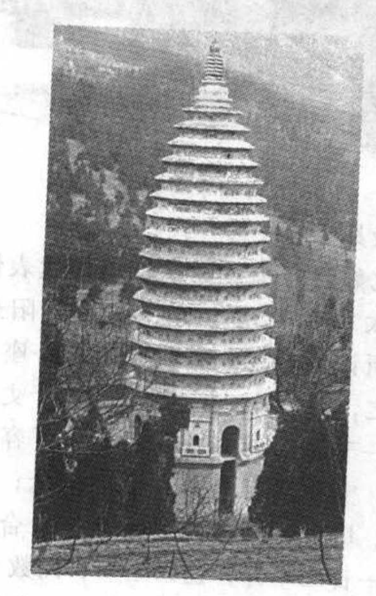
仰的最具体的表达方式。

北魏时的佛寺建筑，最具代表性的是胡太后建的永宁寺。据《洛阳伽蓝记》所记载：寺中有九层佛塔一座，架木为之，高九十丈，有刹复高十丈，去地有一千尺。刹上有金宝瓶，可容二十五石，宝瓶下有承露金盘三十众；盘之周匝，塔之每角，皆垂有金铎，合上下共有一百二十铎，铿锵之声，闻数十里。佛塔的北面有佛殿一所，形如太极殿，中有丈八金像一躯、中长金像十躯、绣珠像两躯、织成像五躯，作工奇巧冠于当世，又有僧房一千余间，雕梁粉壁，青缫绮疏难得尽言。如此壮美的寺院，竟然毁于火灾。


白马寺

【塔】

塔，梵语称“浮图”，是寺中的主要建筑。塔的最初概念和形式是源于印


河南登封嵩岳寺塔

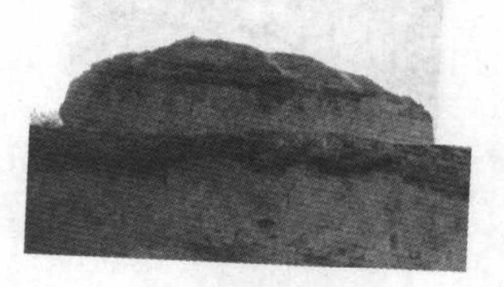
度的“窣堵坡”，即为藏置佛的舍利和遗物而建造的由台基、覆钵、宝匣和相轮构成的实心建筑物。塔为佛教徒信仰和膜拜的对象。据《魏书·释老志》记载，汉明帝时佛教传入洛阳，并于西门外建白马寺。明帝死后，葬于西北的显节陵，内建一印度式塔。这是典籍中记载的我国最早的佛塔。

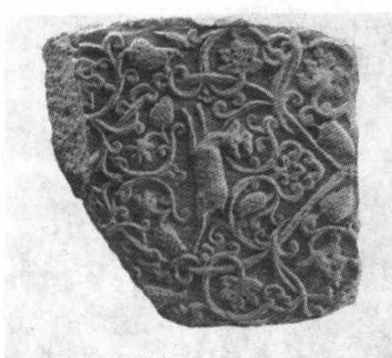
塔传入中国初期，具有明显的印度式或受印度影响的东南亚佛塔造型风格，但很快就与中国的建筑结合起来，特别是与中国早有的木构的楼、台或石阙等高层建筑结合起来，充分体现出了民族趣味。中国式佛塔形式多样，造型丰富，有密檐式、楼阁式等。河南登封的嵩岳寺塔为国内现存最早的砖塔，塔建于北魏正光元年（公元 520 年），平面呈十二角形，有檐十五层，相轮七层，高达几十公尺。

【唐长安城】

唐代以长安为西京，洛阳为东京，长安城是在大兴城的基础上建造的，是当时世界上最大的规划最严密的城市。


赵州桥

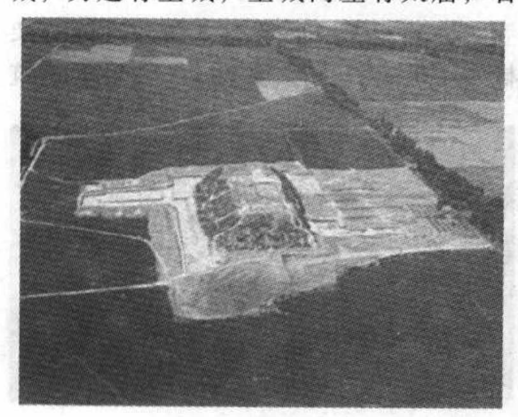

唐大明宫含元殿遗址



葡萄奔鹿纹残方砖

大兴城由著名的建筑家宇文恺负责规划设计，仅用一年就建成了，唐建国后以此为都并更名为长安。

长安廓城十分方正，每面三门，周长36.7公里。唐太宗在兴建大明宫后，全城面积达87平方公里。城中北部为宫城，另建有皇城，皇城内左有太庙，右



唐大明宫遗址

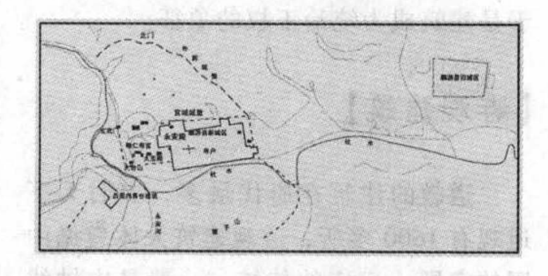
有太社，并设中央衙署及其附属机构。皇城的建制自此才得以完善，后代多沿袭此制。

城市的道路如井字状，南北干道11条，东西14条。通向城市的街道非常宽阔，穿过中轴线的朱雀大街宽达150米。廓城内划分为110里坊，里坊有4种规模。士农工商乃至高官，均在坊内居住。佛寺、道观也遍布市区各坊。市坊内有井字街，分市为几个区。店肆临街而设，依行业而集中。

另外，长安规划很注意利用地形，将城东高地“六坡”布置为官署、王府和寺院，以利于控制全城，拱卫宫城，并把曲江池划入城市，这也是一项开创性的规划设计。

【隋宫殿建筑】

隋代的建筑在追求享乐的隋炀帝时代又达到了一个高潮。为了达到享乐的目的，隋炀帝不惜奴役万千黔首，造宫殿，掘运河，其中最著名的建筑就是“迷楼”。韩偓所著《迷楼记》中说：“近侍高昌秦曰：臣有友项升，浙人也，自言能构宫室。翌日召而问之，升曰：臣乞先进图本。后数日进图，帝览大悦。即日诏有司，供其材木，凡役夫数万，



隋仁寿宫平面图

经岁而成。楼阁高下，轩窗掩映，幽居曲室，玉栏朱阑，互通联属。四环四合，曲屋自通，千门万户，上下金碧；金虬伏于栋下，玉兽蹲于户旁；壁仞生光，琐通射日，工巧之极，自古无也。……人深入者，终日不能出。召以五品官赐升……”可惜这座为享乐而构筑的楼阁宫室，遭到与阿房宫同样的命运。唐太宗进驻长安，见迷楼后，说这都是以民脂民膏建造起来的，于是下令将它焚烧了。

【建筑制度】

唐以来的宫殿佛寺建筑，基本上是承袭旧有的式样，但在建筑造式上却打上了权力地位的烙印，更加明确了住宅的造式因官阶而定的制度。稽古定制上记载了唐代的建筑制度，凡是在王公以下，屋舍不得施重拱藻井；三品以下，室舍不得过五间九架，厦的两面的头门屋，不得过三间五架；五品以下，堂舍不得过五间七架，厦的两面的头门屋不得过三间两架；六品七品以下，堂舍不得过三间五架，门屋不得过一间两架；王公以下及庶人第宅，不得造楼阁；庶人所造房舍不得过三间四架，不得辄施装饰。

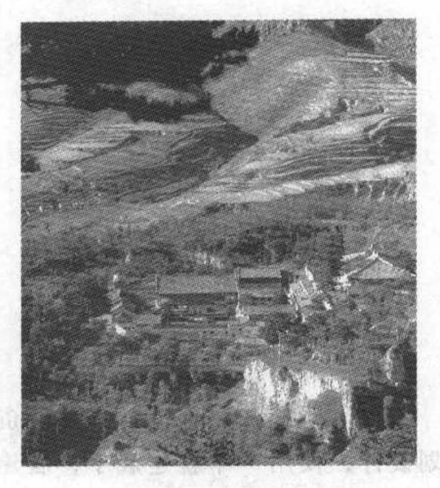
唐代对建筑进行了等级制度的规定，于是建筑成为统治王权的象征。

【寺观建筑】

道教的建筑在唐代最多，当时天下道观有1600多所，道观建筑大体遵循中国的宫殿、坛庙的传统，一般是中轴线对称的布局和样式，由山门、供奉神灵的殿堂、斋醮祈禳坛台、讲诵经之室、



五台山佛光寺壁画　敦煌石窟



山西五台山佛光寺

居住室等几部分构成。规模比佛寺小，可惜至今已无完整的遗迹。在中国唐代的寺观建筑中，佛教建筑尤其壮观。现存最大的唐代佛教建筑是五台山的佛光寺。佛光寺大殿面阔七开间，进深八架椽，斗拱宏大，出檐深远。大殿的建筑

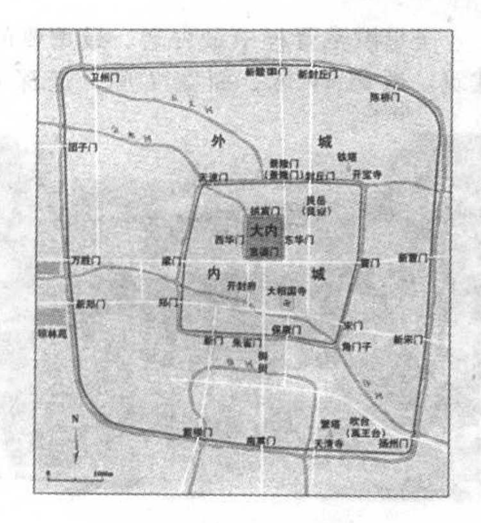


五台山图

具有很强的秩序感和整体感，建筑的空间与造型也配合得十分默契。佛光寺大殿是中国现存最早的木结构殿堂之一，造型精美，格调雄健昂扬，雍容大度，为中国建筑中的精品，同时体现了佛教的博大精深，更是时代风貌的绝妙象征。

【宋都东京】

北宋东京（开封）是在原北朝故都



北宋东京城平面图

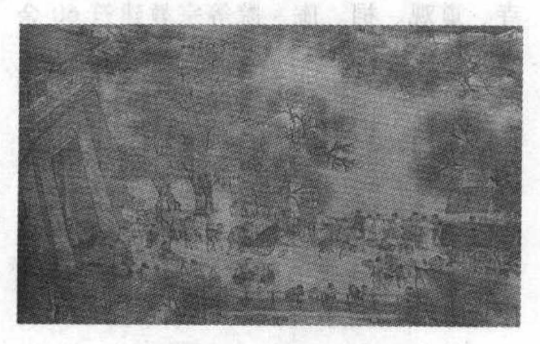
基础上改建的，是当时世界上最繁华的商业城市。因为它受制于老城的格局，所以城市建设与平地而建的都城是截然不同的。开封城格局有两点对后世影响深远。其中之一是三重城墙的模式。城中央是正方形的皇城，又称大内，城中建有宫殿，四面有宣德门、东华门、西华门、拱宸门。宣德门为正门，也是城市中轴线的起点。皇城的外边是里城，周长 13.5 公里，共有 10 个城门，城内



汴河图（选自《清明上河图》）

设有衙署、府第、寺观、民居、作坊等。三重城最外边是周长 20 多公里的罗城，共有水、旱门 20 个。每重城墙外面都有护城河，用于军事防御。

城市的主要干道以皇城为中心，与

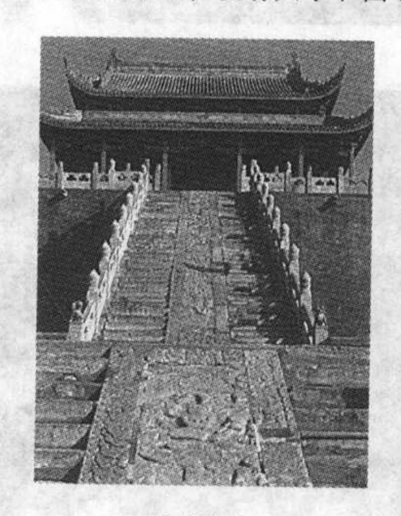


清明上河图（局部）　张择端

各城门相对，形成井字形交通网，共有四条，又称为御路。城中央宣德门外的御路最宽，有的地方足有 300 米宽，御路旁还有皇帝专用的御道及人行道、绿化带和水沟等。

城内有四条河道，即汴河、蔡河、五丈河、金水河，它们通过护城河相互接通，水路交通十分便利。其中汴河横穿东西，与大运河南北相通，是商业经济与居民生活的主要通道。由于河多，城内外的主要桥梁就有 30 多座。

北宋的东京不但是全国政治经济中心，也是文化中心，设有太学、国子学、



开封龙亭

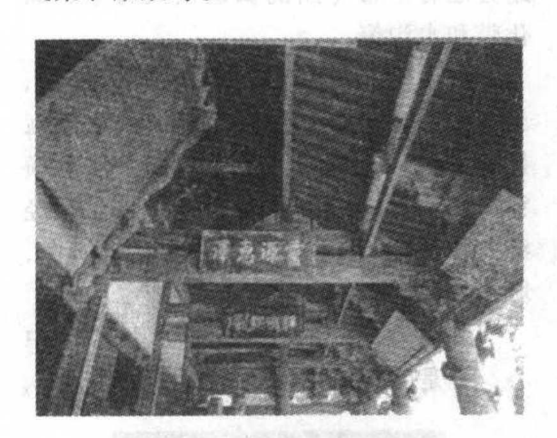
武学、律学、算学、医学等学校，太学是当时全国的最高学府。此外，还有佛

寺、道观、祠、庵、院等宗教建筑60余处。

【晋祠】

晋祠，位于山西省太原市，原来是为纪念周武王次子叔虞而建的祠堂，北宋太平兴国四年（公元979年）经大修后更名为晋祠，天圣年间又多次修建，并将纪念叔虞的兴安王庙改为纪念叔虞母亲的圣母庙。

晋祠如今只剩下了圣母殿、塑像、飞梁、献殿等。



晋祠圣母殿走廊



山西太原晋祠圣母殿内景

圣母殿是晋祠中最古老、最重要的建筑。殿高19米，面宽7间，进深6



山西圣母殿鱼沼飞梁

间，重檐歇山顶，琉璃瓦剪边，殿前八根廊柱上各雕有一条蟠龙。殿内采用减柱法，使空间更开阔。斗拱用材较大，但和唐朝相比又显得柔和秀丽，这也是宋代建筑的重要特征。圣母殿内现存彩塑43尊，特别是侍女雕塑神态逼真，是宋朝雕塑中的精品。

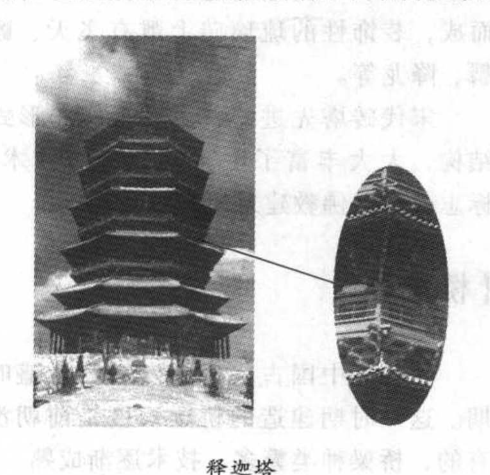
晋祠院内还建有祠、庙等多组建筑，形成了历史氛围浓厚的礼制建筑文化。

【保国寺大殿】

保国寺位于今浙江宁波市西，寺内大殿是现存最早的主要建筑，也是江南地区罕见的木构建筑遗存。始建于宋大中祥符六年，面阔3间，计11.91米；进深3间，计11.35米。大殿内柱高矮不等，是以拼成的“包镶作”和以大小相同的四块木板榫卯而成的“四段合”的方法建成的。整座寺院继承了唐朝时期的部分风格，这对研究宋代木结构建筑的发展和演变提供了难得的实物资料。

【佛宫寺释迦塔】

佛宫寺在山西省应县城内，原叫宝宫寺。释迦塔建于辽清宁二年（公元1056年），是中国现存惟一的楼阁式木塔，也是世界上现存最高的木结构建筑。



释迦塔

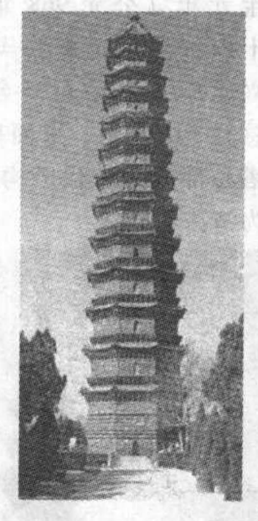
释迦塔在佛宫寺的前部中心，前面为山门，后面原建有佛殿，是典型的中心塔式佛寺布局。释迦塔是一座平面正八边形、立面5层6檐的木结构楼阁式塔，底层直径为30米，塔身底层直径为23.36米，每上一层收小1米，到第五层时直径还有19.22米。第5层尖顶屋面上有砖砌的1.86米高刹座，座上立铸铁塔刹，高9.91米，全塔总高为67.31米，显得庄重雄伟。

释迦塔殿堂的结构为“金箱斗底横”形式，这是中国古代特有的结构形式，这种结构的特点是坚实稳固，能非常有效地抗震和防风暴。这也是释迦塔落成900多年依然屹立不倒的原因。

释迦塔同山西五台佛光寺大殿、河北蓟县独乐寺观音阁是中国现存古代建筑中三颗璀璨的明珠。

【宋塔】

宋朝是我国佛塔建造的盛期。这时期的佛塔已由砖石结构替代了木结构，



祐国寺铁塔

外观和形式更加多样化，以楼阁式塔型为主的佛塔遍布全国各地，最多也最具



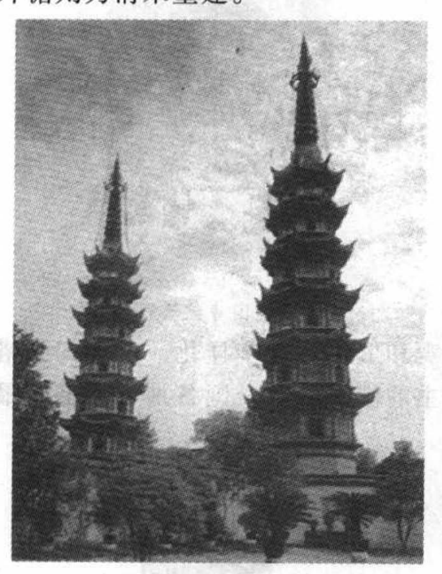
杭州六合塔

代表性的佛塔大多分布在中原黄河流域和南方。

报恩寺塔坐落在苏州城北，又叫北

寺塔，建于南宋绍兴年间。塔身9层，总高71.85米，平面呈八角形，现只有砖砌塔身是宋代建造，其他部分都是清末重建的。

六和塔位于杭州钱塘江畔的月轮山上，宋开宝元年（公元968年）始建，后绍兴二十六年（公元1156年）重建，完工于隆兴元年（公元1163年）。塔身共7层，总高59.89米，平面呈八角形，现存只有塔心部分为宋代原构，13层木构外檐则为清末重建。



开元寺双塔

双塔位于开元寺大殿前东西两侧，东塔称镇国塔，西塔称仁寿塔，两塔分别高48米和44米，平面都是八角形，有5层，塔下基座上刻有莲瓣、力士和佛教故事。塔心石柱与塔壁间设有巨型石柱楼梯，这些大石头每块重约1吨。

开元寺塔为11层八角形楼阁式砖塔，总高84米多，是中国现存最高的砖塔，宋至和二年（公元1055年）建成。底层砌平坐、腰檐，上面各层用砖简单地叠出腰檐。塔壁与塔心之间砌回廊，第四层以上阶梯在塔心作十字交叉。塔身各层开有4门，第二、十、十一层四面开窗，其余各层均为假窗，这样设计都是为了加强砖塔的刚性。

祐国寺塔是中国现存最早的琉璃砖塔，因呈铁锈色俗称“铁塔”。塔上构件如柱额、斗拱等都是用各种型砖拼砌而成，装饰性的琉璃砖上雕有飞天、麒麟、降龙等。

宋代砖塔先进的技术，多样的形式结构，大大丰富了中国佛教建筑艺术，标志着中国佛教建筑的逐步成熟。

【桥梁】

宋代是中国古代桥梁发展的全盛时期。这一时期建造的桥梁长度是前朝没有的，桥梁种类繁多，技术逐渐成熟。

宋代最常见的是石礅梁桥，有些桥至今还在使用，如北宋嘉祐四年峻工的福建泉州市的洛阳桥、南宋宝祐丙辰年



洛阳桥

造的浙江绍兴的八字桥等。福建省晋江县的安平桥，全长2070米，是当时最长的石礅梁桥。

桥梁结构形式独特的还有江苏苏州市东南的平江宝带桥，这些都是当时运用先进的技术而留下的杰作，使中国桥梁在世界桥梁史上占据了非常重要的地位。

【宋代园林】

宋代中国传统园林建筑沿着唐代特色持续发展并逐渐成熟，尽管没有了唐朝博大的气魄，但能更广泛地同生活结合起来，这标志着造园艺术的进一步发展。



文潞公园图

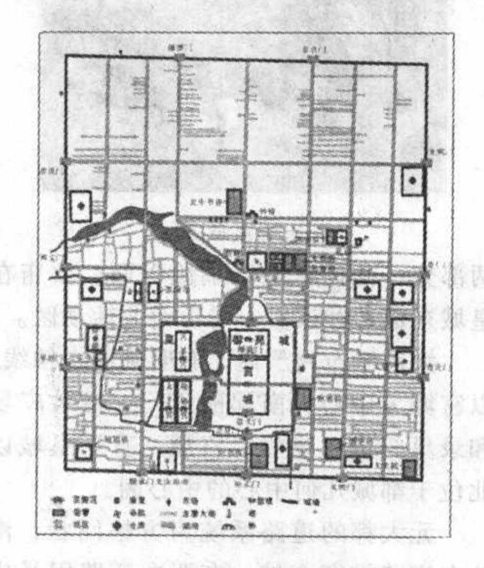
北宋的首都汴梁和西京洛阳，园林最为兴盛。汴梁城的帝苑就多达9处，其中最著名的是宋徽宗时所建的艮岳，艮岳的兴建足足花了6年的时间。

大臣贵族的私园遍布汴京内外，总数不下两百处。

南宋建立后，私人园林更是在苏州、杭州、湖州、扬州一带兴盛起来，园主根据自己的想像随心所欲地设计，大大促进了园林建筑的创新。如欧阳修曾仿江船格局，在官署内作“画廊斋”。这些园林建筑充分体现出了四大特色：本于自然又高于自然；建筑与自然美的结合；如诗如画的情趣；清幽蕴藉的意境。总之，两宋时的风景园林已广泛渗入到了城市各阶层的生活，成为当时社会文化生活的重要组成部分。

【元大都城】

元代的大都城，是唐代以来中国规



元大都平面复原图

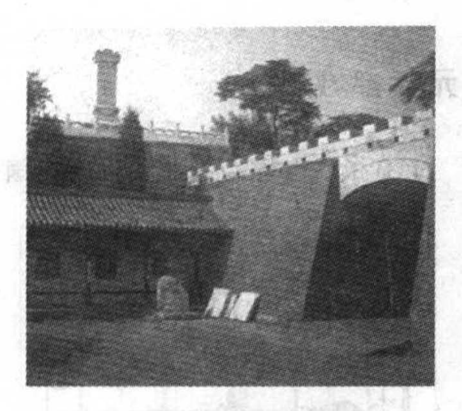
模最大的一座新建城市，明清北京城就是在此基础上改建而成的。



通惠河漕运图卷

元大都始建于1267年，至元二十二年（公元1285年）才告完工。它是我国封建社会最接近周礼之制的一座都城。

大都总体布局呈方形，东、西、南三面各3门、北面2门，为三重城垣。宫城在全城的中轴线上，分前朝和后宫



元大都城垣遗址

两部分，社稷坛位于皇城以西，太庙在皇城东部，钟鼓楼一带为商业活动区。

大都城布局严谨，有明确的中轴线，以宫城为中心，南起丽正门，经过广场和录星门进入皇城、宫城，直达皇城以北位于都城几何中心的中心阁。

元大都的道路系统为方格网状，南北向道路贯穿全城，东西向道路因受中间皇城的阻隔而形成若干丁字街。

元大都城中的水系工程是由元代水利专家郭守敬规划的，主要水系有两条：一条由金水河引水入城与通惠河相通；一条由高梁河引水经通惠河流往城东通州。城市的排水通过城墙下预先构筑的涵洞将废水排出城外。

元大都以其严谨的规划布局，高超的建筑技术使它成为13～14世纪世界上最雄伟壮观的城市之一，也是中国城市建设史上一个重要的里程碑。

【明都城南京】

明太祖朱元璋定都南京后开始营建这座古老的城市。1366年至1386年在原城基础上建起了外城、府城和皇城。

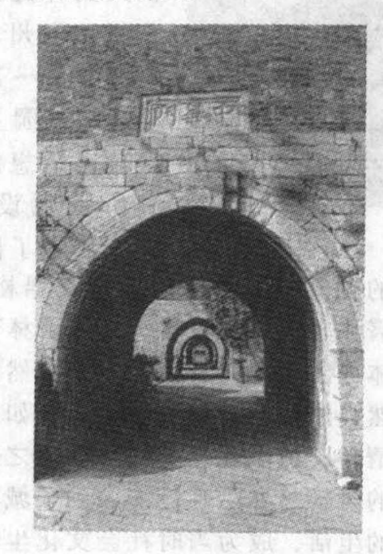
南京城平面南北长，东西窄，城周长约为67公里，城垣高度约14～21米，



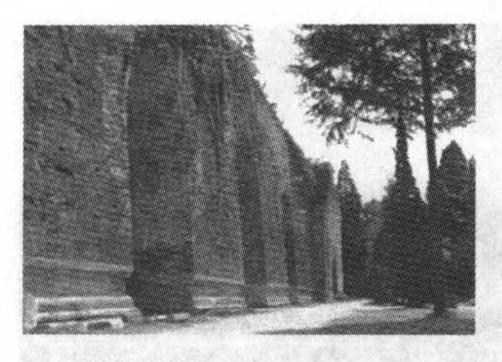
西安府城钟楼

有城门13个，最宏伟壮观的是聚宝门。外城周长120公里，都城城墙至今还保留着。皇城位于城东，平面方形，内有宫城即紫禁城。皇城以中轴线为主干，自洪武门至承天门间有大街。宫城内依中轴线建有奉天、华盖、谨身三殿和乾清、坤宁二宫。城中心建有钟楼、鼓楼。鼓楼东南有当时全国最高学府国子监。

南京城的水陆交通十分便利，商业和手工业相当发达。



中华门


南京皇城午朝门

南京城内各种宗教建筑非常多，如报恩寺、灵谷寺、天宁寺、朝天宫、净觉寺等。

明太祖定都南京后，很快就使南京成为全国政治、经济、文化中心，直到明成祖迁都北京后，南京城还一直保持着其特殊的地位。

【蓬莱水城】

蓬莱水城又称备倭城，于明洪武九年建成。它背山临海，地势险要，是明代典型的海防要塞。


蓬莱水城

蓬莱水城由两大部分组成，一是以小海为中心，建有水门、防波堤、平浪台和灯楼等建筑；二是以水城为主体，建有炮台、敌台和水闸等军事设施。小海位于城的正中，是水城的主体部分，面积有7万平方米，是停泊船舰和水师操练的场所。小海北端建有防波堤和平浪台，布局非常科学，水门外即使波涛汹涌，小海内却是风平浪静，小海内深度可以始终保持3米以上，船舰能任意出入，不受潮汐影响。

蓬莱水城从选址、规划、设施建设等方面都表现出明代工匠的高超技术，在我国海港建设史上具有重要的地位。

【故宫】

明故宫是在元大都宫殿基础上依明朝南京宫殿的格局建造的。从永乐五年（公元1407年）至永乐十八年（公元1420年）共历时14年，征用了二三十万民工和军工，才建成了这规模宏大的宫殿群。


北京宫城图

明故宫南北长960米，东西宽750米，四周砌10余米高的城墙，墙外是宽52米的护城河。故宫占地72万平方米，共有房屋9000多间。

故宫有四门，正南为午门，正北为



故宫全景

玄武门，正东为东华门，正西为西华门。午门为紫禁城正门，有崇楼5座，以游廊相连，两翼前伸，形如雁翅，俗称五凤楼。午门外为一条石板御道，称天街，与承天门、端门相通。进入午门是一宽敞庭院，庭院正北是皇极门，是明朝皇帝听政之处。故宫的全部建筑可分为外朝和内庭两部分，由午门到皇极门是外朝建筑的开始。

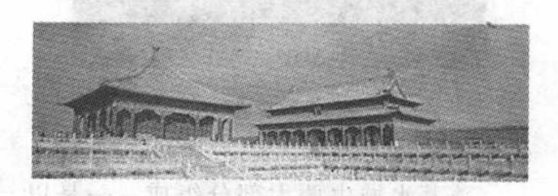


故宫太和殿



午门

外朝以奉天殿、华盖殿、谨身殿三大殿为中心，文华殿、武英殿为两翼，是举行各种典礼和政治活动的地方。奉天殿建于高8米的白石台基上，殿高27米，大殿面积2377平方米，顶为重檐庑殿顶。殿内左右立有6根缠龙贴金柱，中央为一座雕镂精美的高台，上有皇帝宝座，宝座后有九龙屏风一块。皇帝即

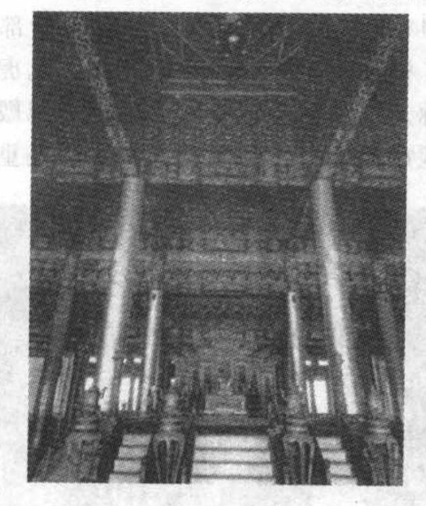


故宫的中和殿和保和殿

位、大婚、册立皇妃、大将出征等重大典礼均在此殿举行。华盖殿是皇帝典礼前休息的地方。谨身殿则是皇帝赐宴和科举殿试的地方，平面呈方形，上盖琉

璃筒瓦。三大殿前设有香炉、日晷、铜龟、祥鹤等，象征皇权的至高无上。

内庭以乾清官、交泰殿、坤宁宫为主体，称为后宫，还有养心殿、后花园，



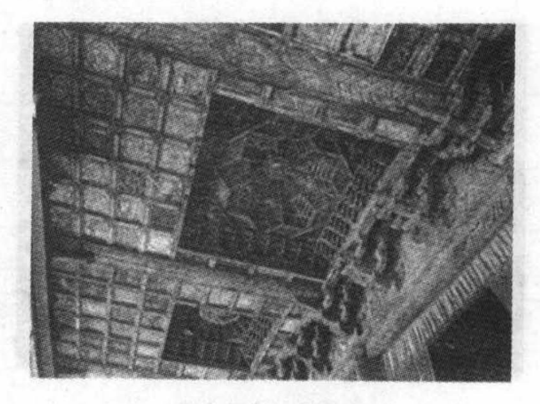
太和殿内景

是皇帝处理日常政务和居住休息的地方。乾清官位于谨身殿后，是内庭正殿。正门乾清门，精巧别致，没有外殿的高大宏伟。交泰殿在乾清官与坤宁宫之间，方形，琉璃瓦盖，四角攒尖顶。宫后苑又称御花园，在坤宁宫北面，占地11700平方米，整个园林建筑格局左右对称，布局紧凑，环境清幽，是皇帝和后妃们嬉戏、游玩的场所。

故宫整个建筑群按中轴线对称分布，层次分明，主体突出，是目前世界上最大的木构建筑群。

【广胜寺】

元代实行的宗教信仰平等政策，使各种宗教建筑得到空前的发展。许多规模宏大的寺院平地而起，据统计，当时国内各地共建造寺院达24318所，其中著名的有大天寿万宁寺、大圣寿万安寺、

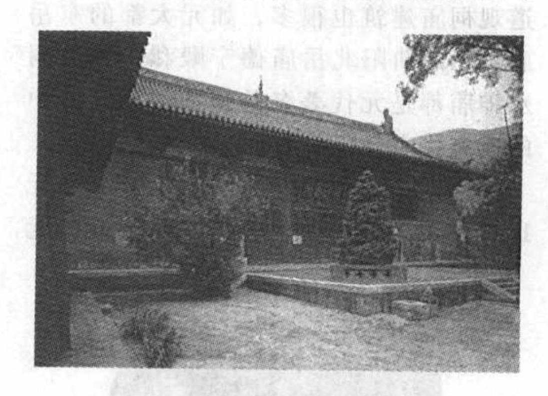


山西芮城永乐宫三清殿藻井

庆寿寺和崇国寺等。

山西省洪洞县的广胜寺是元代佛教建筑的重要代表。

广胜寺包括上寺、下寺两部分。中轴线因受地形限制不是一条直线，上寺



山西洪洞广胜下寺

的山门、前殿、飞虹塔及毗卢殿都是沿轴线布置的。上寺各殿的支柱布置和木构设计都非常巧妙，前殿中、前、后只有4根金柱，并向左右推移，省掉了8根金柱，使空间更为开阔。下寺由前后两个院落组成，歇山式屋顶，正殿面阔7间，进深4间，大殿也采用了减柱移柱法，省了6根金柱。上部梁架置于横向大内额上，梁架是以斜梁的方法制作的，这也是广胜寺最突出的特色之一。

广胜寺曾于元大德七年（公元1303年）重建，明清时多次修复，但始终保



山西洪洞广胜上寺

留着元代的布局。

【永乐宫】

道教在元代十分受尊奉，因此当时道观祠庙建筑也很多，如元大都的东岳庙、河北曲阳北岳庙德宁殿和山西洪洞水神庙都是元代著名的道教建筑。其中的典型代表是山西省永济县的永乐宫。

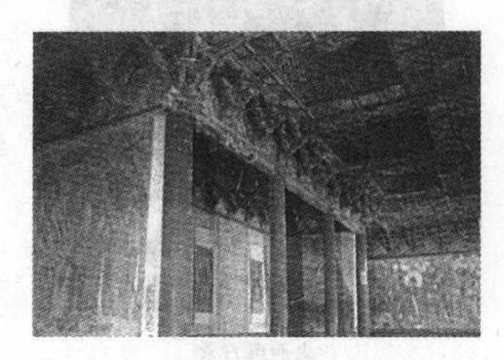
永乐宫的建造于定宗二年（公元1247年）开始，直到至正十八年（公元



永乐宫壁画

1358年）完成，前后共用了110年的时间。

永乐宫建筑规模十分宏大，是元代全真教的三大宫观之一。永乐宫沿中轴线建有宫门殿、龙虎殿、三清殿、纯阳殿、重阳殿5大殿。其中三清殿最为雄伟壮观，殿中祀奉有三清神像，殿长28.44米，宽15.28米，全殿仅后部立有8根金柱，使空间宽敞开阔。龙虎殿又称无极门，造型非常罕见。纯阳殿又称混成殿，内置吕洞宾像。最后是重阳



永乐宫三清殿内部架构

殿，也叫七真殿，是为纪念全真祖师爷王重阳和他的弟子而建的。宫门是清代后改建的，已没有了元代的建筑风格。

永乐宫各殿中共绘有960平方米的巨幅壁画。题材丰富，场面恢弘，是中国古代壁画中的精品佳作。

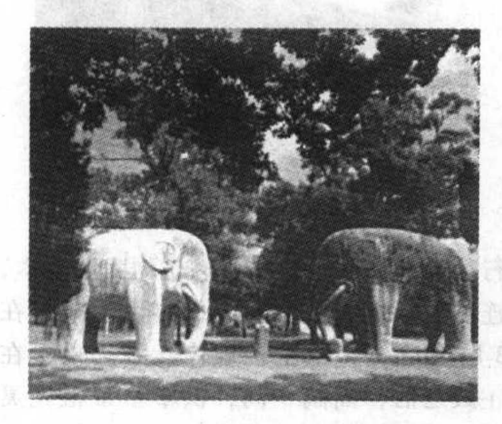
【明孝陵】

明孝陵为明朝开国皇帝朱元璋的陵墓，位于南京紫金山南麓独龙阜玩珠峰下，洪武十四年（公元1381年）开始营建，朱元璋亲自参与了整个陵区的规划和建设。历时三年，于洪武十六年（公元1383年）落成。

明孝陵分为前后两部分，前为神道部分，后为陵园主体部分。神道全长1800米，依山而建，曲折迂回。狮、獬豸、骆驼、象、麒麟、飞马等6种12对

石雕一个立姿，一个跪势，立于神道两旁，增添了陵墓的神秘崇圣之感。

陵园主体部分成纵轴对称，前后共分为3个院落，前院院内两侧是祭祀时使用的神厨和神库。它后部的明间台阶呈纳陛形退入到了台基内中院，后部有隆恩殿，殿前两侧有廊庑，是举行祭祀活动的地方。后院是方城明楼和宝顶，是休息的场所。



明孝陵神道

明孝陵的规划格局在历代帝陵传统的基础上作了很大的变革与创新，它导致了帝陵建筑高潮的来临，为十三陵建设提供了很好的范本，使陵墓建筑得到了重大突破和发展。

【明十三陵】

明十三陵即明朝13个皇帝陵墓的总称，位于北京城北45公里的昌平县天寿山下。

十三陵始建于永乐七年，直至清初才最后竣工。明朝共历经14个皇帝，除景帝朱祁钰葬在金山外，其余13帝均葬在此地。它们分别是长陵、献陵、景陵、裕陵、茂陵、泰陵、康陵、永陵、昭陵、定陵、庆陵、德陵、思陵等13个皇帝。



明十三陵中的长陵碑亭



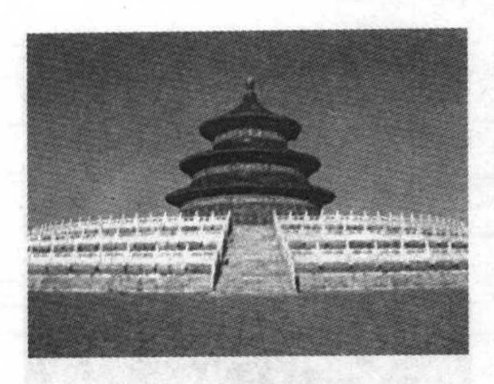
明十三陵中的献陵

中国其他各代的帝陵没有一个形成统一陵区的，只有明十三陵是这样，它也是中国古代整体性最强、最善于利用地形的陵墓群。

【天坛】

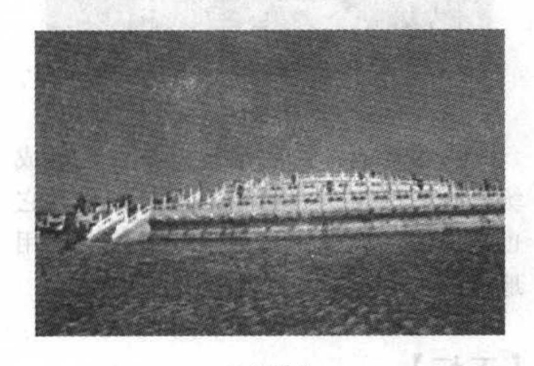
北京天坛位于正阳门外东侧，沿北京城中轴线与先农坛东西相对。建于明成祖永乐十八年（公元1420年），整个建筑群占地280公顷，由内外两重围墙环绕，正门朝西，内外墙的南面为方角，北面为圆角，象征“天圆地方”。

整个天坛建筑群分为4组：祭天的圜丘及附属建筑；祈年殿及附属建筑；斋宿处斋宫；祭祀牲畜的牺牲所和乐舞



祈年殿

人员居住的神乐署。圜丘是一个用汉白玉砌成的3层圆形石台，坛中心铺圆石一块，外圈用石块圈成9环，每一环的石块数为9的倍数。祈年殿为一圆形平面大殿，位于天坛中轴线北，高38米，大殿内外用木柱支起，内部用4根木柱，鎏金顶，屋面为三重蓝色琉璃瓦，装饰华贵绚丽。



天坛圜丘

天坛的总体格局生动地体现出崇高、神圣和"天人合一"的思想，再现了古代工匠高超的建筑技术和科学的艺术构想。

【太庙】

太庙是祭祀祖先的地方，也是城市规划建设中必不可少的组成部分。

明代北京太庙是模仿南京太庙而建，建于明永乐十八年（公元1420年），占地约16.5万平方米。太庙围墙共有3重，层层环绕，均为黄琉璃瓦墙顶，红墙身。南部正中建一戟门，门外列有120杆戟为仪仗，进入戟门即为正殿，是太庙的主建筑，共9间，是皇帝祭祖

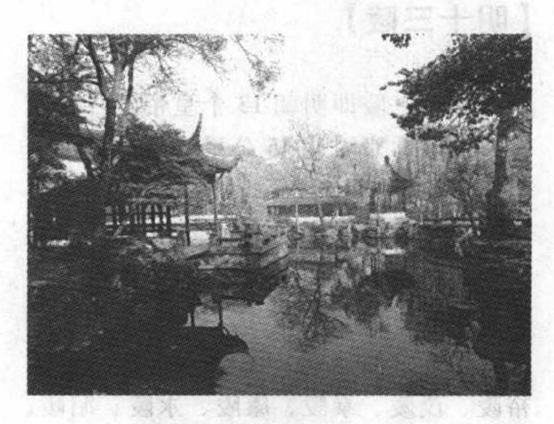


太庙前殿

行礼的地方。正殿的柱、枋均为沉香木，连内壁上也以沉香木粉涂饰。大殿建在3层汉白石台基上，雄伟壮观。寝殿在正殿之后，面阔9间，供奉皇帝祖先灵牌。最后是祧庙，与寝殿一墙之隔，供奉着皇帝远祖。

【苏州园林】

明代私家园林的建造有了大规模的发展，特别是明朝中期以后，私家园林



苏州拙政园


苏州留园

大肆兴建，形成中国私家园林建造的全盛时期。其中尤以苏州建园最为兴盛，为全国之最。

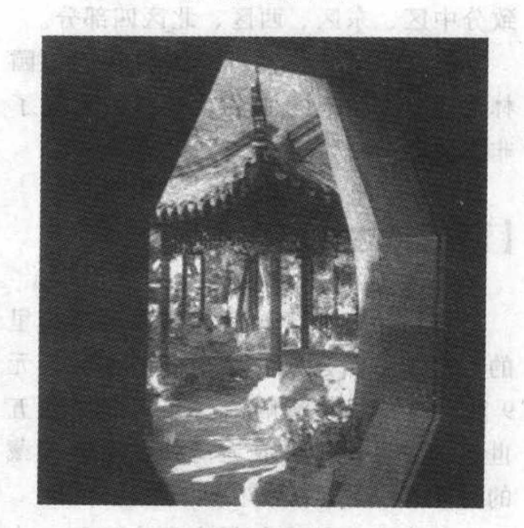
苏州园林大都以山、水、泉、石为骨架，再以花、草、树、木为衬托，以亭、台、楼、榭为点缀，形成各自不同的风格和特色。


瞻园

苏州的私家园林中，著名的有拙政园、留园、艺圃、狮子林和沧浪亭，并称为苏州四大名园。

拙政园始建于明朝中叶，位于苏州市东北侧，以水景为主，山明水秀，亭榭精美，整个园分东区、中区和西区三部分。


拙政园中的亭廊


留园的门洞


留园的堆石

留园位于苏州市阊门外，俗称刘园，



留园一景

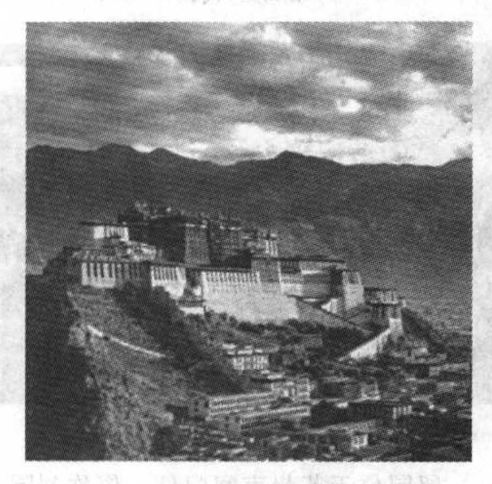
占地约30亩。此园经过多次修整，现大致分中区、东区、西区、北区四部分。

这些园林佳作使苏州园林在中国园林建筑史上具有很强的代表性，占据了非常重要的地位。

【西藏布达拉宫】

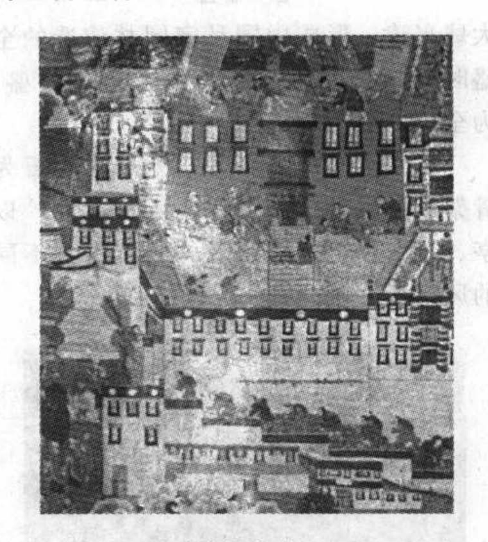
布达拉宫位于拉萨旧城西面2公里的红山上，始建于松赞干布时期，公元9世纪时被毁，清顺治二年，即西藏五世达赖时重建。后成为清朝政府驻西藏的行政、宗教机关所在地。

整个布达拉宫包括山顶宫室区、山前宫室区及后山湖区三部分。



布达拉宫

山顶宫室区由红宫和白宫构成主体建筑群。红宫因外墙为红色而得名，它是达赖喇嘛从事宗教活动和存放已故达赖亡灵的佛殿，总建筑面积16000平方米。白宫位于红宫的东侧，高7层，是达赖喇嘛处理政务和生活的宫室。红宫前有西欢乐广场，白宫前有东欢乐广场。西欢乐广场下依山建有赛佛台，高9层，与红宫组合在一起。



布达拉宫壁画

山前宫室区由东、西、南3座城门和2座角楼组成，城内是管理机关、住宅和监狱等建筑。

后山湖区有2个湖，西湖岛上还有一座4层的楼阁，被称为“龙王宫”。

布达拉宫的道路也简单明了，南面一主道直达晒佛台东侧大平台，然后一分为二，西入红宫，与广场西门相通，是朝佛之路；东面到东欢乐广场，由广场西的扶梯直达白宫，是朝拜达赖喇嘛之路。

布达拉宫依山而建，错落有致，与山丘浑为一体，仿佛天成。这充分体现出了藏族工匠们的才智与建筑水准，反

映了藏族建筑的特点和成就，为我们了解西藏提供了宝贵的资料。

【北京四合院】

清朝民居建筑丰富多彩，形成了特有的民居文化。这些民居按布局分成庭院式、窑洞式、干栏式民居等七类。庭院式民居中以合院为主，而合院式民居中又以北京的四合院最为典型。



北京四合院

北京四合院由三进院组成，每一进院落里又有东西厢房，正厅房两侧有耳房。院落周围有穿山游廊和抄手游廊，东南角开大门。四合院各房的使用一般按长幼、内外、贵贱等级来安排，每间房都有固定的作用。

清朝满族人入关后很快接受了这种民居形式，使四合院在清朝盛极一时。甚至还传到了满族的老家——吉林。现



北京四合院



陶四合院

在吉林很多地方的民居都还是四合院。



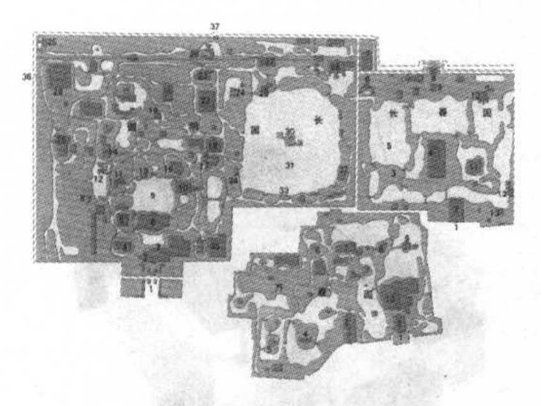
北京四合院

北京四合院在清朝达到极盛，对当时以及以后的民居建筑都产生了极大的影响，成为汉族民居建筑。

【圆明三园】

清代是中国园林建筑艺术的最后鼎盛时期，这时期的园林形式不一，内容丰富，具有极强的艺术创造性。其中乾隆九年建成的圆明三园更是被世人誉为“万园之园”。

圆明园位于北京西北郊，是圆明园、长春园和绮春园的合称。


圆明三园平面布局图

圆明园是三园当中规模最大的一个，清康熙四十八年（公元1709年）赐给


虎首

皇四子胤禛。雍正登基后将它扩建为离宫御苑；乾隆时再次扩建，以北方园林传统艺术为基础，融入了江南园林的艺术精华，把圆明园建成了一座具有极高


圆明园九洲清晏图

艺术水平的大型皇家园林。圆明园以宫殿区为中心，有近百座建筑散落在河湖周围。

长春园位于圆明园东侧，建于乾隆十四年，园内湖堤交错，周围建有倩园、

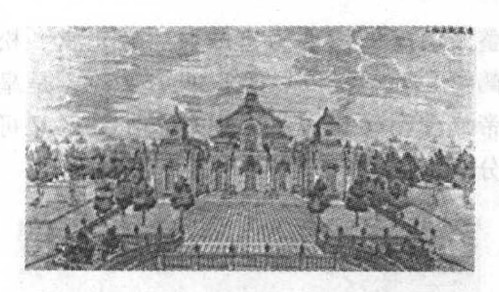

圆明园海晏堂遗址

茹园等30处景点。长春园还有一个非常有特色的景点，那就是北墙内东西地带上建有6座欧洲巴洛克风格的古建筑，这一景点也被称为西洋楼。


圆明园大水法遗址

绮春园是由长春园南部的几个小园合并而成的，又叫万寿园。嘉庆十四年建成绮春园大宫门。园内有著名的绮春30景。

圆明三园全部是由人工建造的，其最大的特色就是水多，约占园面积的1/2以上。河道成了联系全园的纽带，河中的假山、岛屿等构成了多变的山水景观。遗憾的是，咸丰十年（公元1860年）英法联军攻占北京，圆明园惨遭抢掠破坏，全部建筑毁于一旦，这也是我


圆明园远瀛观正面

们人类文化遗产的一个重大损失。

【颐和园】

享誉中外的北京颐和园又叫清漪园，清代光绪二十一年（公元1895年）落成。它位于北京西北郊，是中国皇家园林的代表之一，也是保留至今最完整的一座皇家园林。


颐和园全景

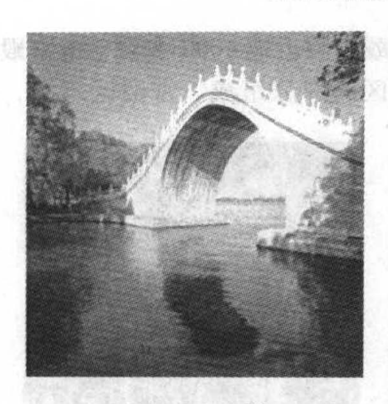

颐和园中的谐趣园

颐和园占地4000多亩，由宫殿区和园林区两部分组成。宫殿区不大，对称分布，建有殿堂、朝房等建筑群，是慈禧居住和理政的场所。


颐和园的画廊

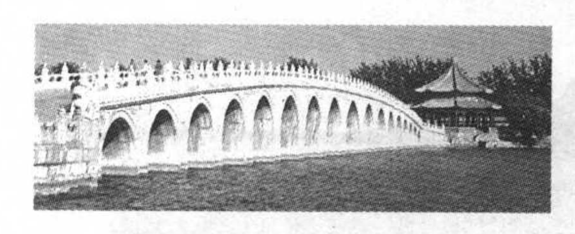

颐和园后溪

园林区以万寿山和昆明湖为主体。在万寿山上建有金碧辉煌的建筑群，佛香阁是全园的核心建筑，从佛香阁上可以俯瞰整个昆明湖。昆明湖上有一西堤，湖中有三岛，是模仿杭州西湖建造的。



颐和园西堤玉带桥

颐和园后山后湖区与前湖景色迥然不同，湖面曲折狭长，给人身处深山峡谷之感。后山后湖边还有一些很有特色的建筑，如谐趣园、霁清轩，其中具有江南园林特色的谐趣园又被誉为是“园中之园”，非常精致。



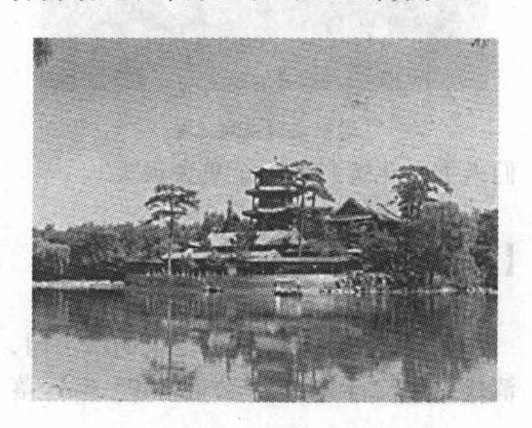
颐和园十七孔桥

颐和园作为大型皇家园林，不但为我国留下了宝贵的自然文化遗产，而且也集中体现了中国古代在园林建筑艺术方面的卓越成就。

【承德避暑山庄】

承德避暑山庄始建于康熙四十二年，至康熙四十七年初步建成。原称热河行宫，康熙五十年，康熙亲笔题名为避暑山庄，也叫承德离宫。它也是康熙处理政务、举行各种大典、接见臣工的场所，是清朝又一个政治中心。

承德避暑山庄由宫殿区和苑景区两大部分组成，总面积为564万平方米。整个山庄的南部为宫殿区，有正宫、松鹤斋、万壑松风、东宫四组建筑，是皇帝处理朝政和居住的地方。苑景区又可分为湖区、平原区和山区三部分。



避暑山庄金山亭

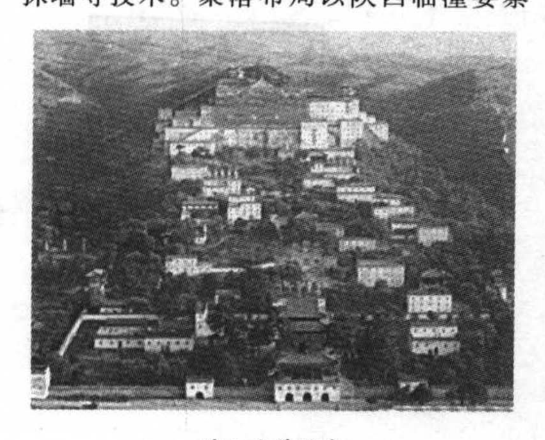
避暑山庄建成后，康熙皇帝每年都会在此住上半年。因为满族是我国的北方民族，秋冬畏寒、春夏避暑是北方民族一贯的生活习惯，康熙皇帝两地移居也是满族生活习俗的体现。

【传统居住建筑】

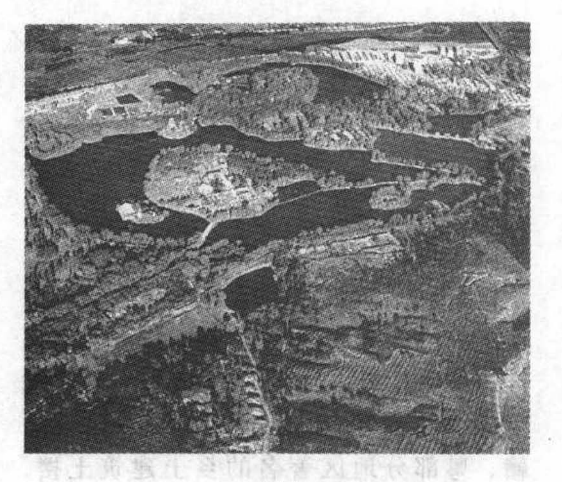
居住建筑是人类最早创造的一类建筑。原始人类最初利用天然洞穴栖身，经历了漫长的岁月才逐渐学会营造住所。先秦文献对这一过程及人类居住方式作过基本一致的推测。如“上古穴居而野处”（《易经·系辞》），“就陵阜而居，穴而处”（《墨子·辞过》），“冬则居营窟，夏则居橧巢”（《礼记·礼运》）等等，概括了原始居住建筑的两种主要形式：穴居和干栏。

分布广泛的新石器时代建筑遗址，清楚地显示了穴居建筑的进步脉络。距今7400～6700年前的新石器时代早期遗址，如河南密县莪沟、河北武安县磁山、

甘肃秦安县大地湾中的建筑均为半地穴式，即从地面向下挖掘一定深度的竖穴，平面作圆形、椭圆形或方形，面积很小，仅4～7平方米。屋内有灶和硬土居住面。在靠近地穴内壁处均匀分布几个柱洞。莪沟村落遗址似有一定的布局，居住建筑居中，窖穴在其南，墓地在其西和西北。距今6 900～4 900年前的仰韶文化居住建筑仍以半地穴式最流行，圆形或方形平面，面积一般在16～30平方米之间。屋内设灶坑，门道。有的在门内加门坎，两侧加矮墙。半坡遗址一座面积达160平方米的大房子有隔墙，是早期分室建筑的实例，反映了当时可能存在着前堂后室的意识。屋内居住面和墙壁都涂抹草拌泥并修整光滑，有的加以烘烤。房屋边缘有密集的壁柱，室内中间有2～6根大柱。复原起来，圆形房屋类似蒙古包，方形为四角攒尖的方锥体。仰韶文化晚期地面式房屋多了起来，有的墙壁与屋顶已经明确地分开。河南郑州大河村发现了2～4间相连的长方形地面建筑。河南淅川下王岗发现了长达80米的成排向南开门的双间房基。仰韶文化发明了砾石柱础、挖槽筑基和石灰抹墙等技术。聚落布局以陕西临潼姜寨



外八庙普陀寺



湖区

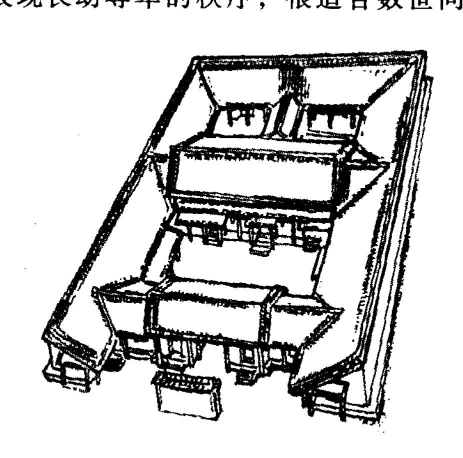
遗址最完整。同一时期的百余座房屋分成5个居住群，每群之中有一座大房子，环绕着一个共同的中心广场，所有房屋的门都朝向它。居住区外围绕小的沟道，沟外东半部有3个公共墓地。村西临河有窑场。距今4 900～3 900年前的新石器时代晚期，地面起建的房屋多起来，连间房屋在各地都有发现。陕西西安客省庄遗址的双室房屋两室分筑，中央以过道相连，平面形状像个吕字。这时的建筑工程技术较以前有了明显提高。比如夯土台基已见雏形；木骨泥墙、垛泥墙、夯土墙、土坯墙和石砌围墙均已产生；居住面多用白灰抹过，坚实干燥；不少地区发现了壁画和地面彩绘。同时，也出现了在房址内埋人作奠基牺牲的情况。总之，原始社会的穴居，正逐步朝着宫室式住宅形式演化。

宫室式住宅是传统居住建筑中较为“正统”的样式。说它正统，因为它是为统治阶级采用并以制度固定的一种制式，同时也是分布面积最广，适应了不同民族在不同气候与地理条件下的居住要求，因而也为广大人民所习惯采用的一种制式。它的布局特征是合院。住宅

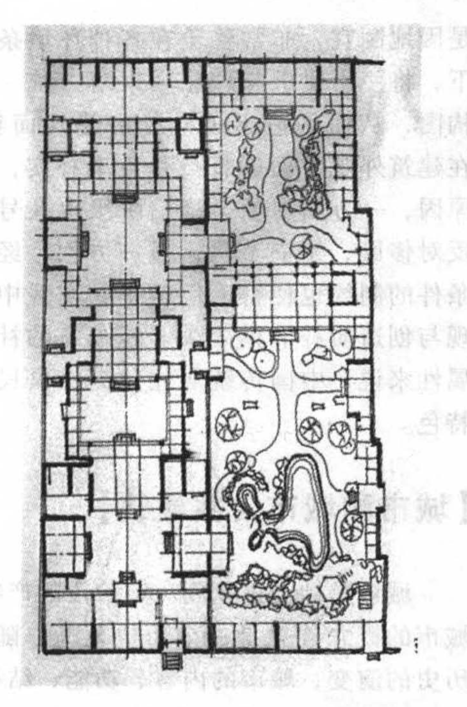
主人的社会地位、经济地位、民族习俗、生活方式以及气候地理条件，决定了合院原则下丰富多姿的具体布置方式。比如东北地区需要尽量多地采纳日光，且有地广人稀的优越条件，这里的传统四合院两厢距离很大，庭院宽广。岭南城镇则要少纳日照，并希望通过建筑手段产生庭院内空气流通的小气候，且这里人口稠密，所以传统合院的庭院压缩成了天井，房屋也多用 2～3 层楼。闽、赣、粤部分地区著名的乡土建筑土楼，外围是巨大的圆形或方形层楼，内部在数重楼间，仍有族人活动的公共空间——庭院。

陕西岐山县凤雏村西周早期建筑遗址是目前所知最早的完整合院。它座落在南北长 45 米、东西宽 33 米的夯土台基上。有两进院落。大门向南，居中。门前有夯土门屏。门左右有房，称“塾”。门内是第一进院，正面主要建筑称“堂”。穿堂而过进入第二进院。院北侧建筑中央为室，两侧称房。堂与室之间连以纵向通廊。塾、堂、房两侧各有 8 间纵贯南北的庑，围成一个合院。台基地下，埋有陶制排水管和卵石砌的下水道，分别将前、后院的雨水从院子东南角和东侧排出。在这里还发现了中国最早的瓦。

在北京老城区中轴线东西两侧保留有大量平房，即著名的东四、锣鼓巷地区和西四地区。元代初营大都的时候，规划了整齐的街巷，并要求金都旧城的居民，凡有能力营建一座占地 8 亩住宅的即可搬迁入新城。住宅座北朝南，建筑纵轴长度正好摆满两条相邻的东西向胡同间的距离。这一地区的格局就在此时形成，最典型的四合院多集中在这里。帽儿胡同 7—9—11 号住宅是一优秀实例。宅的早期历史不可考，咸丰十一年由大学士文煜改建。宅面阔很广，约可分东、中、西 3 路，是常见住宅的 2.5～3 倍。西路是住宅的主要部分，有 5 进院落。南端沿街设排房，内开门，称“倒座”。街门设在排房东侧。将宅门设在主轴东南方，属八卦方位的巽位，是北京地区住宅的必选方位。而且全院雨水也从这里排放或灌入地下。与先周四合院排水方位的一致性很值得注意。街门内是横长的小院，北侧中央设第二道门垂花门，门内顺序排列着三重主要院落，分别由一正两厢和正房加周围廊式的布置组成。主院最北再建排房，称为后罩，作为住宅的收尾。中路是花园，园的中部和北部各有一座主要建筑物，将园分成南北两部。南部凿池叠山，沿东壁设廊、轩和亭；北部花木扶疏，与叠石相映成趣。园主人将其命名为“可园”。东路建筑经过后代过多改动，原有格局不清。估计仍是以园林为主，设有高台，敞厅与楼房。整座住宅，西路庭院深深，层层叠叠，井然有序，善于表现长幼尊卑的秩序，很适合数世同堂



岐山凤雏甲组建筑复原图



北京帽儿胡同7-9-11号住宅平面图

的大家庭居住。同时封闭幽静的住室，又与东路园林结合起来，能很好地满足人们生活的需要。

从原始穴居演变为人工穴居的另一个形态可能是横穴，就是今天仍为西北和华北很多地方使用的窑洞。这是一种最富有乡土气息却又与最摩登的建筑思想相符的形式。其建造最符合因地制宜、就地取材的原则。在北纬33°～47°之间，甘、陕、晋、豫的广阔地段内，分布有厚达数十米至三百米的原生黄土。土质干燥坚实，有明显垂盲纹理，不易塌落。千万年的风蚀水浸，将黄土原切割为土原、土梁与沟壑纵横的黄土丘陵。在适合人群居住的地段内，人们利用地形，创造出两种形式的窑居：一种称靠山窑，即在土崖面上直接向里掏挖横穴；另一种是平地窑，即先在地面向下挖掘方形或长方形地坑，然后在地坑四壁各挖两孔横窑，其中一孔被用来作为门道通向地面。窑居与宫室式住宅建筑在形式上有明显的交流。表现在单座建筑上，是用土坏与砖石在平地上砌筑窑洞样式的独立覆土建筑。表现在建筑群上，是窑院的布局从原则到形式，都与合院一致。陕西米脂杨家沟骥村古扶风寨、河南巩县康店村康百万庄园等古代窑居建筑群都是很典型的实例。

干栏式建筑的最早遗迹发现于浙江余姚县河姆渡，年代距今约7 000～5 300年前。出土的数千件木构件分属于这1 700年间。令人惊异的是很多构件带榫卯，在当时的工具条件下，使用了燕尾榫、带销钉孔的榫和企口板等复杂加工技术。一座能判别形制的长屋残长23米，进深7米，室内面积达160平方米，面向东北还有宽1.3米的前廊过道。类似遗址，稍晚的有浙江吴兴钱山漾、江苏吴江梅堰等；再晚，进入阶级社会的还有云南剑川海门口、四川成都十二桥、湖北蕲春毛家嘴等处。这类遗址因其最早的标本就相当成熟，估计还应有更原始的样式。

古代干栏建筑最确切的形象首推云南晋宁石寨山古墓群中出土的青铜房屋模型。这些模型表现的是祭祀场景，同时也是西汉中期干栏建筑的忠实标本。从平面组织看，这些建筑有独立式，也有一组是三合院式。从构造形式看，均为干栏式，楼面离地约和人等高，其下圈养牲畜，楼面上周围有栏杆，围着平台和房屋。房屋大多为井干式壁体，悬山式屋顶。屋顶正脊两端生起而且长于屋檐，使屋面呈倒梯形。屋面上密集地排列着顺水长木杆，木杆下端与屋檐平，上端高出正脊，前后两坡木杆交叉，并绑扎起来。屋顶两端有很宽的博风版，

版下的支撑柱上挂着一个牛头。

现在干栏建筑的存在范围比古代大为减小，仅较集中地应用在云南西南部的傣族、景颇族、德昂族、布朗族、基诺族、桂北的壮族、侗族、以及海南的黎族等少数民族居住建筑中。现在干栏多为一栋一宅式，适合二世至三世人的小家庭居住。除了干栏建筑的基本结构特征一致，各地建筑也带有强烈的地方和民族特色。西双版纳傣族干栏是竹楼，平面近方形，楼下架空，楼上纵向分隔为堂屋和卧室，外有宽敞的前廊和称为展的晒台。屋顶是歇山式，坡陡脊短。头人住宅常作出屋脊相互垂直的组合式屋顶。大多数竹楼还加偏厦，以遮阳避晒。造型富于变化、轮廓丰富活泼的屋顶是西双版纳竹楼的主要外观特征。景颇族竹楼分成低楼和高楼两式，平面常用长方形，室内沿房屋纵轴线分为左右两大部分，然后再分隔房间。山面开门，门前有开敞的廊。其屋顶出檐深远，山尖远远地挑出，使屋面形成长脊短檐的倒梯形。竹楼的构造材料多保持自然状态，不加修饰，外形粗犷简朴。这些特征与石寨山的铜屋模型极为接近。

地大物博、民族众多的中华大地，产生过多种居住建筑类型。从结构类型分类，除上述以外，还有青藏地区的碉房，新疆维吾尔族的内院拱廊式平顶建筑（阿以旺），内蒙古自治区的蒙古及其他地区畜牧民族如哈萨克等民族的毡房、帐房、蒙古包，东北林区、桂北山区、滇西北纳西族、彝族的井干式木楞房等等。总的来说，传统居住建筑在建造方面的特点是就地取材，非常善于利用当地的丰富资源的优势和发掘地方材料的性能优势。在空间组合方面的特点是因地制宜，非常善于在各种环境条件下，将使用要求与理想因素溶入统一的构图，从而创造出多样化的建筑面貌。在建筑外观方面的特点是直率朴实，其原因，一方面即使是统治阶级也在号召反对侈靡，崇尚节俭；另一方面，经济条件的制约也使得人们善于在实践中发现与创造质朴和谐之美。就建筑的社会属性来说，中国传统居住建筑极具民族特色。

【城市和城市公共建筑】

城市是社会进化到一定阶段的产物。城市的概念首先是一个历史范畴，随着历史的演变，城市的内容、功能、结构、形态也在相应充实或改变。中国历史上的城市大多数首先是奴隶主宗法血缘政府或封建中央集权政府对全国实行统治的各级军事据点和政治中心，常常是按照一定的形制要求在规划指导下进行建设的。建设的第一步往往是从建造城墙开始的。

陕西西安半坡遗址和临潼姜寨遗址等新石器时代人类聚落的外围均挖有深濠，它们虽有排水功能，但防御功能也是显而易见的。在约公元前 2 600 ~ 前 2 000 年前的河南登封王城岗遗址中，发现了东西相连、先后修筑的两座夯土围墙建筑。其中一座略呈方形，西墙和南墙各长 90 多米。属于同一时期的河南淮阳平粮台也发现一座正方形版筑城址，城墙长宽各 185 米，有的墙基厚达 13 米。考古年代相仿的内蒙古自治区包头阿善居住遗址周围，依地势修筑石围墙，使用交错叠压的方法砌石，墙厚 1 ~ 1.2 米，有的地段至今余高 1.7 米。这些发

现表明，中国筑城活动是自新石器时代晚期起源的。

考古工作者发现的确切城市遗址最早的属于商代中期。一座是约公元前1620年建造的商代都城、河南郑州商城。一座是公元前15世纪建造的方国都城、湖北黄陂盘龙城。郑州商城平面为不甚规则的长方形，东北缺一角，周长近7公里。城墙采用分段版筑的方法，墙脚处另有夯土护城坡。墙基最厚处32米。全城可能有11座城门。城内东北高地上，在40万平方米的范围内，发现大中型夯土台基，应是宫殿区。城内还有大面积的商代文化层，房基、水井等遗迹。城外也有同时期的居民区和手工业作坊遗迹，以及墓葬。盘龙城规模远比郑州商城小，平面近方形，周长1.1公里，每面一门。城墙夯筑技术与同期商城相同，城外有深广的濠沟。城内仅在东北部高地上发现有大型宫殿遗址，居民区、手工业遗址均分布在城外。贵族墓集中在城东。

按照文献，西周初期有过一次城邑建设活动高潮。山东曲阜鲁城遗址可能反映了这个时期城邑建筑的一些特色。鲁城始建于西周，平面略呈方形，周长12.2公里。南墙开2门，其余各面开3门。城垣四周有濠。城中部和中南部高地上有大型建筑基址，并围着夯土墙。这应该是春秋至西汉的鲁王宫城，面积约27万平方米。鲁城内西部和北部发现有周代手工业遗址和居住遗址。城内经探查确定有东西向和南北向街道各5条，都通向城门或重要遗址。其中一条南北街宽达15米，对准宫城中轴线和南城墙东门。东门外两侧有东周时期的门阙“两观”基址。街道向南直指1.5公里以外的祭天建筑舞雩台。这条干道显示鲁城有明确的中轴线。鲁城这样具备郭城与宫城双重城墙、明确的中轴线、经纬交织的道路网的布局格式，与东周时期其他都城有明显区别，而与《周礼·考工记·匠人》所记述的都城颇为相似。

《考工记》是中国现存最古老的手工业官书，产生于春秋末年的齐国，是一部记述百工生产制度的法规性文献。《考工记·匠人》一节，记述了西周时期城邑建设的规划制度。其文字简约，内容却极丰富。规划制度所依据的经济制度是奴隶社会的井田制。《考工记·匠人》将王城、诸侯城和卿大夫的都或邑这三级城市体制作为规划基础。规划制度下理想的王城规划结构有4个特征：第一，王城形制为方形，规模为方九里，每面城墙开三座城门。第二，城内采用方格网式道路系统，一如井田阡陌，经纬干道各9条，环城干道1条。第三，宫城为全城核心，位于王城规划中心。宫城前有外朝，后有市。宫城前左方建宗庙，右方建社稷。第四，宫城之内按前朝后寝布置。《考工记·匠人》所表述的王城规划结构在先秦遗址中，除鲁故城以外，目前还未找到更类似的实例。西汉末年，河间献王以《周官》六篇中《冬官》已佚，遂将《考工记》补入。《周官》列为经而属于礼，《考工记》也从此成为儒学经典著作，其规划思想对后世城市建设起着深刻的指导作用。

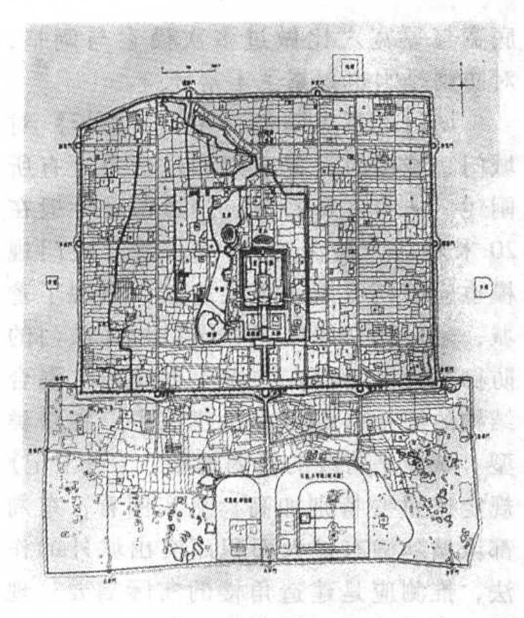
春秋、战国时期，礼崩乐坏，列国争雄，战争频仍。同时，铁器的大量使用促成了手工业的新发展及商业形成。这些因素对城市功能提出了新的要求。列国都城建设集中反映了这一时期城市

建设的成就。列国都城面积约20平方公里左右，大小之间差距较大。城均有郭城与宫城，两者之间的位置关系并不确定，很多宫城与郭城分离。宫城形状也不一致，山西侯马晋都、河北邯郸赵城都有不止一座宫城。大多数都城的主要居住区安排在郭城内，手工业遗址则在郭城与宫城都有发现。春秋时期诸侯陵墓安放在郭城内，有的甚至在宫城内，战国时期则远离了都城。都城内道路系统以山东临淄齐城最清晰，在宫城内发现3条，郭城内发现7条。这7条路多与城门相通，十字交叉，把北郭城划分成7~8个矩形街区。这可能标志着居民区已采用闾里制安排。

西汉城市规划应是继战国和秦而发展的。首都长安的建设从修建秦遗留下来的旧宫起步。先后用百余年时间建成长乐、未央、北宫、桂宫和明光宫五大宫城区。长安城垣是在长乐、未央建成后陆续建造的，平面成不规则多边形，以致后人议论说："城南为南斗形，城北为北斗形，至今人呼汉京城为斗城是也"（《三辅黄图》卷一）。大体上每个方向辟三座城门。全城共有8条大街从城门通向城内，相互成T字或十字交叉。各街均由3条并列的道组成，以排水沟作道间分隔带，总宽达45米。全城总面积约36平方公里，分区是这样安排的：各宫城分据城东、城西大部分地区，占全城面积50%以上；西城北部隙地安排九市，每市方266步。考古发现市内仍有手工作坊，东西两宫城区间有库府，已发掘的武库面积达28万平方米；全城共安排160闾里，大部分在城北，并与宫城杂处。此外，作为一代名都的总格局，众多的离宫建筑群与帝陵区的陵邑也是不可忽视的。尤其是陵邑，容纳了总数超过长安的居民，其性质相当于我们现在熟知的"卫星城"。

闾里是中国古代居民聚居之处。里的四周有高墙，临街设门，有专人司启闭。里内设十字街，并用巷道将街区分割成东西狭长的小块，以建筑住宅。城市居民按不同职业、身份被安置在不同的闾里内。闾里制起源较早，先秦文献已有所记叙。东汉画像砖有封闭的闾里与市的形象，考古发掘则证实文献无误。至西晋，里有时称坊。闾里住宅整齐划一，所谓"廛里端直，甍宇齐平"（张衡《西京赋》），从城市面貌看是很严肃的，居民生活则极为封闭与不自由。

东汉末年营建的曹魏邺城在中国城市史上占有重要地位。邺城在今河北临漳县西南。按文献记载推测，邺城平面是横长的矩形，有宫城、郭城两重城垣。一条通贯全城的东西干道分全城为南北两区，北区中部建宫城，宫城以东为王室贵戚居住的戚里，以西为禁苑铜雀园。南区为一般居民区，划为闾里。有三条南北干道通向南墙城门，其中一条正对着宫城南门，与宫城轴线连成一线。郭城西垣北部，建冰井、铜雀、金虎三台，连系城外玄武池苑囿。既为造园观景，也建全城制高点。郭城东门外设市及建安驿。近年考古勘查表明，邺城布局与文献记载基本一致。邺城轮廓方正，功能分区明确，规划结构严谨，把宫殿区中轴线延伸应用于整座城市。对这个新的城市格局，西晋人左思认为是充分学习、衡量、比较了古代城市建设经验之后确定的，这个见解应是符合事实的。邺城布局与《考工记·匠人》的原则规定很接近，可以视为周代城制在新的社



清代北京城平面图

会政治经济制度下的复出。

此后千余年的封建社会都城，基本上是在同一规划原则指导下、以类似的规划结构来做出新城蓝图的。甚至有些都城互为蓝本，有确切的递嬗关系。只是为了适应不同的政治经济要求，在总原则支配下稍加损益而已。这期间有重大影响的名都，有北魏洛阳城、隋唐长安城、北宋开封城、元大都城、明南京城、明北京城等。

隋唐长安城位于今陕西西安市，是中古时期人类建造的最大城市。城由著名建筑家宇文恺负责规划设计，仅用一年建成，初名大兴城。唐建国后仍以此为都，更名长安。长安郭城方正，每面三门，周长36.7公里。唐太宗在郭城北兴建大明宫后，全城面积达87平方公里。城中北部为宫城，南隔横街另建皇城，皇城内左有太庙，右有太社，并设中央衙署及其附属机构。皇城制度，自此而设。城市采取方格网状道路系统，南北干道11条，东西14条。通向城门的街道非常宽阔，穿过中轴线的朱雀大街宽达150米。郭城内全部剩余面积划为110里坊，里坊有4种规模。士农工商乃至高官，均在坊内居住。佛寺、道观也遍布各坊，一些大寺尽占一坊之地。在皇城南，大道东西两侧各设一市，占地一坊。经勘查，市坊内开有井字街，分市为九区，店肆临街而设，依行业集中。此外，长安规划很注意利用地形，将城东高地“六坡”布置为官署、王府和寺院，以利控制全城，拱卫宫城。并将曲江池风景区组织进城市，也是一件开创性工作。

北宋东京开封是在北朝故都基础上改建的。囿于地形与旧城形制，开封建设不同于平地起建的都城。开封格局影响后世的主要有两点，第一是三重城墙的模式。三重城最外是罗城，周长19公里；其次是内城，周长9公里，城内布置衙署、府第、寺观、民居、商店、作坊等；最中心是宫城，称大内，城中建宫殿。三重城使用共同的中轴线。第二是改里坊制为街巷制。由于工商业的发展及人们文化娱乐活动的需求，封闭的里坊、市坊制度被冲破。里坊墙取消了，代之以茶坊酒肆和行业街市。方格网道路系统未变，而路两旁却已是繁华的商业区，如宋画《清明上河图》所描绘的街景，前所未有。居民的基层组织也作了相应调整。基层仍以坊为管理单位，坊上设厢。东京内城设8厢管121坊，外城9厢管14坊。

明代北京城在元大都城旧址上改建扩张而成。重要的建筑工程包括：放弃大都北部空旷地区，将北垣南移5里；大规模重建宫城，同期将元大都南垣南移1里。明中期，又在城垣南加筑外城，

因财力匮乏仅完成南侧一部分即告终止。

改建后的北京城垣包括外城和内城。内城基本为矩形，周长约24公里，辟9座城门。外城凸出在内城南端，总长约14公里，辟5座城门和2座便门。皇城在内城中央偏南，设4门。宫城（紫禁城）据皇城中央偏南，设4门与皇城4门相对。北京城建筑布局的显著特点是运用中轴线，沿轴线布置重要建筑，以宫城为主体统领全城。中轴线南起外城正门永定门，门内东西两侧安排天坛和山川坛两组坛庙建筑群。再经过内城正门正阳门，门内布置六部衙署，穿大明门和宫廷广场到皇城正门天安门。门内东西两侧建太庙和社稷坛两组重要建筑群。再向北，与宏伟的紫禁城轴线重合。再北过景山中峰、皇城北门，抵达高耸的鼓楼和钟楼结束，全长7.5公里。北京内城交通，沿用传统的方格式道路网，走向大多为正方向。外城道路不如内城规正。北京的功能分区，皇城内除左祖右社以外，西部大部为三海禁苑，北部为景山，其余部分大多为内廷库府、作坊和寺院。内城、外城是主要居住区和商业区。明清之际，外城较多地出现了工商会馆、同乡会馆和娱乐场所，商业区密集，一些地段非常繁华。

中国古代城市公共建筑主要包括城墙、城楼与城门，还有钟楼和鼓楼。

城墙的发展脉络比较清晰。大体上是新石器时代起源，材料以夯土为主，夯筑技术以版筑使用时间最长。三国至南北朝开始出现在夯土城外包砌砖壁的作法。至宋代，用砖石包砌的城墙渐多。明代嘉靖时期，重要城池大多用砖石包砌，取代了夯土墙。为了解决城墙自身的坚固问题，古人对墙体的高宽之比，底宽与顶宽之比做过多次摸索与调整，对防雨排水也积累了丰富经验。

城门是重点防御部位。《墨子》对城门、城楼的设置原则和建造方法有所阐述。从考古资料看，门道深度一般在20米左右，最深达80米。估计城门规模也应相当可观。唐代边城中出现了瓮城，宋代将它运用到都城以加强城门的防御能力。明代在瓮城上创建砖木混合结构的箭楼，成为古代建筑中一种新类型。城角是防线的薄弱地段。《考工记》规定这里要特别加高。从实例看，东周都城城隅确有扩大面积而突出城外的作法，推测应是建造角楼的实际需要。现存的古代城楼、箭楼、角楼多为明、清遗构，如北京内城正阳门城楼及箭楼、北京内城东南角楼、西安府四门城楼与箭楼等，大都是明代优秀作品。

钟、鼓楼是古代城市中专司报时的公共建筑。在实行里坊制的城市中，坊门晨启夜闭，公共报时设施实在十分需要。但早期文献对此尚无记载。直到北魏时才有人提到在城门设鼓，里人称便。至唐代首都宫城正门承天门及各里坊门



北京内城东南角城


西安钟楼

上均设鼓报时，各州、府、县城南门设鼓角楼，平时司昏晓，战时报警。宋代，有专建高楼安置铜壶滴漏、钟、鼓的记载。元代在大都城中央设鼓楼。明代，在北京城中轴线北端建鼓楼和钟楼，成为波澜壮阔的轴线上的最后一个高潮。各地方城池也常在城的中心部位设钟鼓楼。钟鼓楼的建筑形式从城楼谯楼脱胎而来，下部是砖砌的墩台，台内部开单向或十字形券洞以利通行，上为木构或砖石仿木构的层楼。钟鼓楼的形象高大，庄重，往往成为城市的标志性建筑。

位于河北省张家口市宣化城中心的清远楼，是一座建于明成化十八年(1482)的钟楼。其基座是一座高7.5米的砖墩台，楼身平面近方形，前后又各出抱厦。主体建筑通高17米，重檐歇山屋顶，加上廊步和抱厦共为三重屋檐，在庄严中稍显俏丽。

陕西省西安市跨交通干道而立的钟楼建于明初，万历十年（1582）移建现址。它的基座也是一座砖墩台，边长35.5米，高8.6米，内开十字形券道。墩台上建平面方形的木楼阁，高36米，重檐三滴水攒尖顶，敦厚沉稳，是明代西安府内最高大的建筑。

【宫殿建筑】

“宫”，先秦时是居住建筑的通称。汉代以后成为帝王住宅的专称。殿字出现较晚，原意是描述房屋高大的形象，以后也逐渐包含了等级的涵义。宫殿二字连用，专指帝王举行仪式、办理政务与居住之所。宫殿建筑是中国传统建筑中至为重要的组成部分。它总是集中了当时整个国界内的财力和物力，以最高的技术水平建造的。它集中表现了当时的生产力水平，反映了当时社会中占统治地位的思想与文化。以至有的学者认为，中国建筑史就是围绕着宫殿建筑展开的。

不言而喻，宫殿建筑只能伴随着国家产生而诞生于世。考古工作者在河南偃师二里头村发现了建于公元前1500年前的商代早期宫殿遗址，这是目前所知最早的宫殿遗址。

二里头1号遗址略呈正方形，是座高近1米，面积超过万平方米的大型夯土台，台周为缓坡状。从台面周围和台中部偏北处的栽柱、木骨泥墙等遗迹分析，这一遗址是由大门、廊庑和殿堂组成的一组廊院式建筑群。大门位于台基南侧突出部位，复原为有3个门道、7间面阔的穿堂门。廊庑环绕整个台面四周与大门衔接，形成封闭的庭院。殿堂位于中庭北部居中位置，单独筑有锥台体的台基。从柱穴分析，这是一座面阔8间、进深3间、每间深阔3.8米的大型木构建筑。带有宽约0.7米的前廊，屋顶为文献中所记载的“四阿重屋”，即重檐庑殿顶。

稍晚于二里头遗址的湖北黄陂县盘龙城宫殿的建筑技术与二里头相仿，而布局则采取了另一种形式。这里的大型夯土台基上，建有三座坐北朝南的宫殿，前后略排成一南北轴线。最北端的 F_1 已经发掘，推测为一列四室、外加周围廊式建筑。中间两室面阔较大，两侧较小。F_2 南距 $F_1$13 米，由于破坏较严重，房内是否分间、如何划分已不能搞清。

时代上相当于商晚期或西周早期的陕西岐山凤雏村遗址是一座两进四合院。专家推测它可能是贵族住宅或者是宫殿。它代表了中原地区另一个氏族的文化——周文化所创造的建筑类型。

上述 3 处遗址虽然只是宫殿建筑的早期形态，但其中却包含了为后世宫殿建筑所使用的基本元素及构图法则。①出现了门，殿，廊庑等基本结构类型。②出现了 3 种布局方式：一是由廊、门围合为广庭，殿居其中的廊院式布局，二是有正有厢的合院式布局，三是前后数殿按中轴线串联的排房式布局。③合院内堂和室有明显的区别。前堂后室的概念，最初只是由单座建筑内部空间划分来表现，这里则推进到以两进建筑来表现。排房式殿也有学者根据其室内划分，推测为前堂后室式布局。从功能上讲，前堂后室就是前朝后寝。④表现了门、殿分立的制度。穿堂门自身是一座独立的建筑，而不是一个简单的入口。它的作用是限隔内外，由此产生一个中国建筑特有的负空间——庭。门殿分立，引发了后世一系列礼制制度与建筑艺术的发挥。

自东周至西汉，是中国历史上一个特殊时代。在政治上，国家政体经历了从分散到统一的剧烈变更。在经济上，铁器的普及促进了生产力的大发展和第三次社会大分工的实现。在文化上，经历了从百家争鸣的生动活泼局面到独尊儒术的实用而沉闷的学术统一。这一时期的宫殿建筑的状况反映了这种历史背景。

东周列国宫殿建筑情况不明，只知道多高台，有些也采取了沿中轴线纵向展开建筑系列的布局方式。

战国时期，秦国最后定都于咸阳，位于渭水北岸。在统一天下过程中，“每破诸侯，写放其宫室，作之咸阳北阪上。南临渭，自雍门以东至泾渭，殿屋复道周阁相属”（《史记·秦始皇本纪》）。此举使咸阳城集关中与关东地区宫殿建筑之大成。统一后的秦工役连岁，将都城扩大到渭水南岸。始皇二十七年（公元前 220）“作信宫渭南，已更命信宫为极庙，象天极”（同上书）。三十五年“乃营作朝宫渭南上林苑中。先作前殿阿房，……周驰为阁道，自殿下直抵南山。表南山之颠以为阙。为复道，自阿房渡渭，属之咸阳，以象天极阁道绝汉抵营室也”（同上书）。两次工程，都提到规划意匠是以天象为蓝本，正表现了混一天下后踌躇满志的心态。其具体作法，是将数十公里以外的南山组织入宫殿构图，显示了非凡的气魄。

战国时期秦咸阳旧宫遗址局部已经发掘。根据第 1 号遗址复原，这组建筑跨沟东西对峙，相互对称，由跨越沟道的飞阁连成一体。这是一种两元式构图，现在古建筑或遗址中均未再见。它是否代表了宫殿建筑平面布局上“周制”以外的另一种制式，或即所谓“秦法”呢？这个建筑史中很有意义的问题只有期待考古工作的进一步成果来解决。

东周宫殿建筑形式上最突出的特点就是喜造高大台榭建筑，秦汉更多楼观与阁道。台榭建筑是将夯土台与木结构结合在一起的高层建筑。当时木结构水下还不足以单独造出大体量的建筑物，因而用阶梯式夯土台为核心，倚台逐层建房的方法取得宏大的外观。夯土台不同于后代习见的台基，它本身属于建筑构造的一个部分。这种台榭建筑规模均极为可观。如咸阳宫1号遗址，东西阔60米，南北深45米，夯土台现仍高6米以上。邯郸赵城内最大的夯土台边长达260米，至今存高19米，是战国时期最大的土台。河北易县燕下都的武阳台，长约140米，高14米，外观上分成两层，应该也是台榭建筑遗存。西汉建长安诸宫并离宫别馆百有余区，宫门外往往有高阙，宫内复起高台，称为台或观。最著名的，如建章宫的神明台、别风阙与井干楼等，均高50丈。《汉书·郊祀志》："公孙卿曰：仙人好楼居。于是上令甘泉作延寿馆、通天台。"这应该是汉宫中竞起高台的原因之一。井干楼，从字面理解，其结构应像井栏，重复交搭长木、积木而高。它说明这时已有能力用木材搭建高楼。东汉是楼阁建筑相当流行的时代。推其原，似应从西汉开始。阁道，是有屋顶的栈道，建筑形式像后代的廊。跨空时称飞阁。秦汉时用以连接分离的各宫殿，其长简直令人难以置信。像阿房宫"周驰为阁道，自殿下直抵南山"（《史记·秦始皇本纪》）。再如长安"辇路经营，修除飞阁。自未央而连桂宫，北弥明光而亘长乐。凌闭道而超西墉，掍建章而外属"（班固《西都赋》）。将城内宫殿与城外离宫连在一起。

东周至西汉的宫殿建筑规模宏大到无以复加的程度。其总体规模之大，如西汉宫城占据全城面积50%以上，何况还有百余区离宫，面积更无法统计。其单座建筑规模如不亲见也无法想象。著名的如阿房宫前殿，推测可能是廊院布局。今存夯土台东西长1200米，南北宽450米，总面积相当于50多个标准足球场。

这一时期的宫殿建筑装饰务求奢华。仅按正史和文赋所记，汉长安诸宫使用了大量贵重材料作为装饰。如玉石，用作阶陛、柱础，及至每根椽首也饰以玉璧。室内以丝织物，刺绣品包缠木构，壁带饰以金釭，翠鸟羽毛及宝珠，装饰到"屋不呈材，墙不露形"的程度。1973年，在陕西凤翔春秋秦都雍城遗址出土了64件青铜构件，多为铜版与框架构成的箍套状，每件有一、两面铸有蟠虬纹并加以打磨，还有多件端部为齿状。专家分析，它们正是文献所记装饰构件——金釭。

这一时期指导宫殿建筑活动的主题是壮丽以重威。上击韩王信还至长安，"萧何治未央宫，立东阙、北阙、前殿、武库、太仓。上见其壮丽甚，怒，谓何曰：天下匈匈劳苦数岁，成败未可知。是何治宫室过度也？何曰：……且夫天子以四海为家，非令壮丽无以重威，且无令后世有以加也。上说，自栎阳徙都长安"（《汉书·高帝纪》）。这样，宫殿建筑的平面布置，似主要从规模上着眼；其立面构图，也追求向水平方向和竖直高度上尽可能地延伸。

自曹魏邺都开始，帝都规划逐渐走上了附会古制的道路。所谓古制，集中体现在《礼记》、《周礼》及儒家学者对

它的解释。主要有如下一些内容：宫廷区居国都之中；包括宗庙、社稷、朝堂、寝宫等基本建筑；采取门堂分立的门阿之制，宫城有城垣，设城楼、角楼，天子路寝之前设皋、库、雉、应、路门，称五门，天子朝会理政有三大处所，称三朝。曹魏以后的帝都宫殿建筑，尤其是影响巨大的北魏洛阳、隋唐长安、北宋东京、金代中都、元大都、明南京直至明清北京，宫殿建筑布局和空间组织有着极大的一致性，很有说服力地表明了传统礼制的作用，表现了华夏文化的形成过程及其无可比拟的凝聚力。另一方面，历朝宫殿建筑在许多方面仍有差异。差异的形成原因，一是对“礼”的理解与解释不同，二是营国者充分考虑了政治经济诸因素的实际需要，三是反映了城市规划水平的逐渐提高与完善。明清紫禁城是中国宫殿建筑最后的、也是最成熟的典型。

明清紫禁城始建于永乐五年(1407)，永乐十八年建成。此后明清两代都曾作过改建、扩建，但基本布局没有改变。城平面矩形，东西宽753米，南北深961米，居北京内城中央偏南。外面围以厚墙和石岸深河。墙开四门，建门楼，四隅建富丽精巧的角楼。

宫前区南自大清门（明称大明门，现拆除）开始。门之北，两侧各110间廊庑向北延伸，然后折向东西各34间，称千步廊。廊与天安门围合出一个“T”形宫廷广场。广场北端横贯外金水河，跨河有五座白石桥，桥前有华表、石狮，衬托壮丽的皇城正门天安门。千步廊的名称与作法都始自北宋东京，以纵深的广场作皇城正门前导，突出正门，是很成功的建筑手法。天安门北侧建端门，

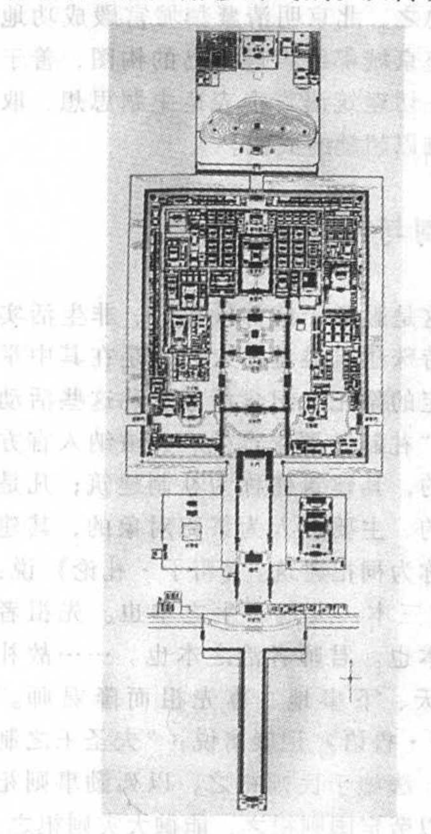


北京故宫太和殿

两门形制相同。两门间庭院两侧建两庑和通向太庙、社稷坛的街门。从这里出门折向北，东侧是太庙建筑群，西侧是社稷坛建筑群。端门北与午门相望。两门间左右侧建朴素的朝房。纵长低矮而平直的朝房，适足以衬托午门威严壮观的形体和富丽的屋顶，对比效果非常强烈。宫前区设置三门和三个庭院，事关礼制，而在建筑序列中均只是为紫禁城所作铺陈。

宫城区自午门开始。午门是一座蕴涵了深厚历史传统的建筑物。历朝宫城的城楼、角楼在防御功能之外，更兼负一层礼制意义。午门建筑形制来源于礼制制度中的门阙制度。阙是古代立于建筑群入口处的标志性建筑物，中央为道，两侧立阙。阙可能曾是高大的台榭建筑或楼阁建筑，具守望功能，被称为观。周代已有阙的记载。现存的阙均为石制。用作墓阙或庙阙，年代最早者属东汉。立于城垣前的早期门阙形象材料，汉代有四川成都羊子山汉墓画像砖的凤阙，北朝有敦煌275窟的阙形龛。在这两个资料中，两阙之间连以屋顶，门与阙合一。这种门阙至唐代以恢宏的气势出现在宫城中，这就是唐长安大明宫含元殿。殿宽11间，左右两侧稍向前又建翔鸾、

栖凤两高阁，用曲尺形廊庑与含元殿两翼相连，组成一个⊓形平面。1300年后的今天，含元殿遗址还高出地表10余米。加以殿前长75米的龙尾道，展现了封建社会鼎盛时期门阙建筑的风格与气魄。宋代东京大内正门宣德楼正楼两侧为曲尺朵楼，下列两阙亭相对。金代中都宫城应天门、元代大都宫城崇天门，均按⊓形格局建造。明清紫禁城午门的城台平面也作⊓形，台上正中建门楼，城台转角处和两端各建重檐阙亭一座，并用廊庑将这五座巨大的建筑物连接起来。午门在功能上是宫城正门，又作举行颁诏和献俘礼的殿宇。在建筑艺术上成功地利用高大的城台和复杂的屋顶组合来表现威严肃穆的气氛。从传统文化



明清紫禁城总平面图

方面考虑，它又是唐代以来宫门制度仅存的硕果。

午门内的建筑从功能上分，有仪礼性用房，有办公用房，大量的是居住建筑和为宫廷服务的附属房。这四大类建筑的位置安排是：仪礼性质的殿堂布置在中轴线上，给予特别强调；南半是前朝，占据宫城大部面积；北半是后寝，面积相当前朝的1/6；办公用房，臣下们大多安置在外朝两庑，另有两组大规模的殿宇，一为皇帝召见群臣的便殿武英殿，一为太子读书之所文华殿，放在太和门左右两侧，列成一辅助横轴。居住建筑主要放在中轴线两翼、横轴以北。自南而北，依次有供太上皇和太后、太妃居住的宁寿宫、慈宁宫；供嫔妃们居住的东西六宫；供太子们居住的东西五所。为宫廷服务的附属房多沿环城路布置。巨大宫城内庞杂的建筑，就这样有条不紊地组织起来，表现了总体布局的高超水平。

紫禁城将各种建筑艺术手法发挥得淋漓尽致。首先是将宫城内全部建筑纳入礼制秩序的轨道。附属用房房屋低矮，灰墙灰瓦。东西五所和东西六宫朴实无华，各自的格局模式统一，是相同建筑形式的连续重复，排成轴线与主轴线平行的小区。高度标准化的建筑使宫中建筑具有统一的艺术风格。横轴上的文华殿和武英殿规模较大，对居住建筑群起着引导和屏蔽作用，使它们众星拱月般地围护在朝寝建筑的后面与两翼。整座宫城就这样在等级与礼制前提下结为一个完整的艺术体系。其次，中央轴线上的宫殿从体量到形式都强调主从关系。从午门跨内金水河桥向北为太和门；自大清门至此，正符合五门之数。门内便

是外朝三大殿：太和殿（明初称奉天殿，后改皇极殿。下同）中和殿（华盖殿、中极殿）、保和殿（谨身殿、建极殿）。三殿坐落在一座土字形台基上。台基三层，高8.5米，面积2.5万平方米。每层台均用白石雕为须弥座，围以汉白玉栏杆，雄伟而华贵，把三大殿抬高到众宫殿之上。太和殿面阔11间，进深5间，面积达2 376平方米，是中国现存最大的木结构建筑。它用重檐庑殿屋顶，铺黄琉璃瓦，垂脊上破例用10个小兽；上檐用11踩斗拱；檐下绘金龙合玺彩画；月台上陈列日晷与嘉量。所有这些都是太和殿至高无上等级的标志。中和殿是5开间方殿，单檐攒尖顶，在建筑形式上确定了它只是前后两殿间的过渡。保和殿形制与太和殿相仿，但体量要小得多。三大殿左右两侧配以整齐的庑房，南北两端起崇楼，中央各起一座楼阁，用作太和殿的陪衬。太和殿后是内廷。内廷大门乾清门，门内中心建筑为内三宫即乾清宫、交泰殿和坤宁宫。它们也建在同一座台基上，但台高只一层。三宫的组合形式与前三殿相仿，只是总体上和每座建筑都要缩小许多。这样，整个前三殿群组与后三宫群组结为一组主从对比关系。前三殿群组中，前三殿与太和门、两庑、两阁四楼结为一组对比关系。三台上，太和殿与保和殿结为主从关系而以中和殿为过渡，显示高、低、高的节奏感。明确的、有层次的主从对比，最终突出了太和殿在中央轴线上的主导地位。再次，朝寝建筑群的空间组织变化丰富。仅以前朝为例，午门内的矩形广场是由前后左右六座不同形式的门和庑围合而成；庭院中是弧形的内金水河与五座白石桥。这样的空间气氛提示人们这里只是帝宫前的序曲。进入太和门是宫城内最大的广庭，非如此之大不足以与太和殿相呼应。在太和门看庭院，心悦诚服地感到太和殿的庄严伟大。自太和门向内漫步，越临近三台越觉其崇高，体会到一种撼人心魄的力量。然而站在三台之上，更能发现北京城就在脚下，景山五峰恰如紫微翠屏，令人胸襟开阔，豪情顿发。三台之后是一个横街式广场，正北是乾清门，门两侧绚丽的影壁、门前金色铜狮，都标志着下一个序列的开始。这种空间序列的安排，每个空间都给人不同的感受，人在运动中，感受便在产生，在变化，在加强，这就是中国古典建筑群空间艺术的魅力。

总之，北京明清紫禁城宫殿成功地把整座京城都组织进自己的构图，善于调动一切建筑语言来表达主题思想，取得了难以超越的成就。

【礼制与祠祀建筑】

这是服务于精神世界的、非生活实用的特殊建筑类型，人们只是在其中举行特定的祭祀、纪念活动。凡这些活动是由“礼制”要求产生、并被纳入官方祀典的，其建筑便称为礼制建筑；凡是民间的、主要以人为祭祀对象的，其建筑可称为祠祀建筑。《荀子·礼论》说：“礼有三本：天地者生之本也。先祖者类之本也。君师者治之本也。……故礼上事天、下事地、尊先祖而隆君师。”《国语·鲁语》记展禽说：“夫圣王之制祀也，法施于民则祀之，以死勤事则祀之，以劳定国则祀之，能御大灾则祀之。非是族也不在祀典。”大体概括了祭祀

活动的主要对象。礼制和祠祀建筑可以相应地大略分为4类：①祭祀天地社稷、日月星辰、名山大川的坛、庙。②从君王到士庶崇奉祖先或宗族始祖的庙、祠。③举办行礼乐、宣教化的特殊政教文化仪式的明堂、辟雍。④为统治阶级所推崇、为人民所纪念的名人专庙、专祠。

先秦文献称祭天、地的礼仪为郊，祭天地的场所为坛，坛就是台。在台上祭天地是古制，也是表示对天道的崇敬与赤诚。最初的祭祀是扫地而祭，新石器时代晚期已出现了圆坛与方坛，如辽宁喀左东山嘴遗址的祭坛遗迹便是。早期礼制中对天地合祭还是分祭没有说得很清楚，因而历朝的实践也不同。百家争鸣时期，对礼的解释中糅合了五行气运之说，有于国都五郊各按其时祭五天帝的说法，秦都即有五畤，是这种礼制思想的明证。然而历朝仍以在国都的阳位——南郊设祭为主流。

明清北京天坛是古代坛庙建筑中最重要的遗存。它位于明北京内城之南城外，正合南郊之义。天坛创建于明永乐十八年（1420）。最初是天地合祭。明代嘉靖时期另在北郊设方泽礼地，天坛成为按时祭天和祈谷及临期祈雨的场所。

天坛总面积280公顷，4倍于紫禁城。两重围墙将院子分为内外两部分。内坛主要建筑3组：祭天的圜丘及居天帝神主的皇穹宇，位于南北轴线之南。祈谷的祈年殿及存放神牌的皇乾殿，位于轴线之北。两组建筑间连以长400米、宽30米、高4米的砖石甬道丹陛桥，又界以横墙。轴线之西，近内坛西门是皇帝祭祀前斋宿的斋宫。外坛西门内有专司礼仪人员的居处神乐署。在建筑艺术上，天坛是一座著名的成功作品，充满了象征主义的气息。它严格按照礼制思想设计了建筑的外观、构造、尺度、色彩及几乎每个细节。对此有明确记载的是圜丘。圜丘是白石砌成的三层圆台，外周围砌两层矮墙，外方内圆，象征天圆地方。墙四面各设一座棂星门。清乾隆十七年（1752）高宗以明代圜丘狭小



北京天坛祈年殿

而扩建，他亲自主持并确定了扩建方案：台的直径，上层9丈，中层15丈，底层21丈。这个数值以3为模，暗合5（3×5）、7（3×7），三数相加为45，合9、5，这就包括了所有的阳数，又体现了“九五”之尊。确定坛台尺度时运用“鸳鸯尺”制度，即直径以长度较小的“周尺”度量，高度则以清营造尺度量，目的在于在礼制尺度的数字制约下，调整台的高阔比例，取得最佳视觉效果。铺装台面石时，中央置一圆石，取意太极、元始。四周用扇形石条围成一周，层层展开，每层都以9为模，即第一周9块，第二周18块，至第九周铺满上层台面。下两层仍如此。三层栏板总数为360，以象周天。祈年殿初建于明初，名大享殿，为一主二配式殿堂。嘉靖时期改为圆殿，合祭天神地祇历代帝王，故三层屋檐瓦分三色。清乾隆十七年改名祈年殿，改三层瓦色为统一的蓝琉璃瓦。光绪十五年（1889）灾后重建。祈年殿是木构圆殿，有3重排成圆周的柱列，外两周各12根，中央4根。殿下有3层高大圆台基，称祈谷坛。后人根据这些结构数字，附会为一年四季、十二个月、二十四节等等。其实祈年殿见于记载的象征作法只有蓝瓦以象天一条。它的象征意义应已超越了这些还比较原始、繁琐的较低层次。它那洁白华丽的台基、三层碧蓝的圆形屋顶，向天际收束的动势，端庄、崇高、几乎完美的艺术造型，才真正体现了人们对于天的理解和赞美。

祭祀名山大川的活动起源也很古老，祭祀的具体对象历朝互有异同。秦皇汉武之后逐渐成为制度，延续年代久远的有五岳、五镇、四海、四渎。祭祀的方式有二，一是在都城大祀天地时遥望其位进行望祭，一是在山川所在地建庙祭祀。神庙都采取合院布局，中心建筑一般包括主殿和寝宫，殿内设像。由于神庙年代久远，祭祀活动频繁，故往往遗留大量碑刻，给神庙建筑带来浓厚的文化气氛。现存著名神庙，有山东泰安岱庙（东岳庙）、河北曲阳北岳庙、河南登封中岳庙、辽宁北镇北镇庙、河南济源济渎庙等。另外，山西万荣县后土庙内存有的金天会十五年（1137）《皇地祇庙像图》碑极有价值。后土庙始建于西汉，当时是祭地场所。唐开元、宋大中祥符年间都曾大兴土木。唐宋时在首都均设有郊坛，仅是由于尊重汉代传统才重加修缮，其祭祀之典与庙制，均为山川海渎规格。所以碑刻描绘的是宋代神庙建筑的准确格局和建筑形制，可为研究神庙建筑参考。

宗庙是礼制建筑中分布最广泛的一类，是祭祀祖先的地方。礼制要求将营宫室，宗庙为先；庶人无庙则祭于寝，可见宗庙建筑的重要与普及程度。皇家宗庙称太庙，民间称家庙或祠堂。庙、祠中只设神主不设像。对祖先的祭祀表达了古代中国人的三重意愿：首先是表达对先人的追慕，其次是表达对祖先神明的敬畏，第三则希望得到祖先福佑。

太庙按周制置于宫城左前方。《礼记》有“天子七庙，三昭三穆，与太祖之庙而七”的说法。汉儒解释为，在太庙都宫门内设七座庙，每庙祭祀一辈祖先。始祖居太庙北侧正中，其余六宗之庙按左昭右穆隔辈分列。自曹魏开始，这种体制改为一庙数室，即在一座庙中祭祀数辈祖先，同堂异室，以西为上。后代帝王多依此制。

现存太庙以北京明清两朝太庙最著

名。始建于明永乐十八年（1420），嘉靖二十四年（1544）经过一次不成功的改制后又按原貌重建。太庙平面矩形，有两重围墙，外墙正面开琉璃门为庙门。门内庭院左右分置宰牲亭和神宫监。中隔金水河正北为戟门，门内120杆列戟作仪仗。门内广庭，中央是一座土字形三层汉白玉基座，形制类似紫禁城三台而小。基座上建前、中二殿。前殿收藏前代帝王冕旒冠带并在此举行祭礼。中殿没前代皇帝神主，同堂异室。广庭左右各15间庑房，陈设功臣牌位。中殿左右配房贮祭器。中殿后隔一道横墙为后殿，供奉因年代久远从中殿迁出的帝后神位。太庙三殿庄严肃穆，殿内用檀香木粉涂刷木构，大面积贴金为画，不着其他色彩，气氛神秘崇高。外墙四周遍植翠柏，强调了追思先人的纪念建筑性质。它的总体布局是按前殿后寝的基本格局扩充而成。

为开发一个地区作出贡献而被该地区人民奉为共同祖先设祠祭祀，也是一种宗祠。如江苏无锡泰伯庙、山西太原晋祠。

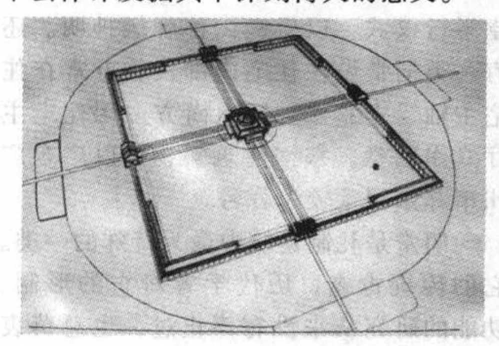
晋祠是为纪念周武王次子叔虞而建，后多次扩建。北宋天圣年间（1023～1032）又为叔虞之母邑姜修建了圣母殿，成为现存晋祠中最古老也是最重要的建筑。圣母殿面阔7间，进深6间，重檐歇山顶。副阶周匝，前檐柱木雕蟠龙。殿内空间高敞。柱生起较大，构成富有弹性的檐口曲线。斗拱用材较大，但与唐代相比又具有柔和秀丽的特征，是宋代建筑重要典范。殿内宋塑侍女，姿态自然传神，是宋塑珍品。圣母殿前，宋代鱼沼飞梁、金代献殿、宋代金人台、明代水镜台（戏台）排成晋祠主轴线，表现了民间祠庙建筑的双重作用：拜献先祖和娱乐集会场所。晋祠院内还有祠、庙建筑多组，著名的周柏隋槐，涌流不息的难老泉，形成了历史氛围浓郁的文化园林。

民间的家庙和祠堂现存大多为明清遗物。因地理位置和社会地位的不同，形制差别很大。总的特点是均与当地居住建筑形式一致，具有乡土建筑风格。在聚族而居的地方，族人众多，则一族建一祠堂。平时供奉祖先神位，有事则成为宗族会堂。这种宗祠的建筑规格总是当地最高的，华东华南大部分地区宗祠建筑装饰都极铺张华丽。宗祠建筑的核心，仍是前堂后寝。族人在庭院或前堂举行仪式，以后寝供神牌栖神明。还有一类祠堂设在住宅内部，北方常在住宅主轴线之左建神殿，南方多用住宅主厅堂作祠堂。宗祠建筑实物，以广东广州市陈家祠堂较为著名。

明堂是礼制建筑中最为特殊的一类。它的传统古老，历代学者对它的形制、功能的研究从来没有停止过，也总莫衷一是。历史上有几次建造明堂之举，就有几种明堂形制出现。大致讲，战国以前的明堂，可能是天子召见诸侯、颁布政令、宣布历法、飨功养老、教学选士并祭祀天地祖宗的场所。有人认为明堂是兼具上述功能的一座建筑，也有人认为是形制相同而分担上述功能的多座建筑。依照汉儒想像，明堂是一座十字轴线对称、具备礼仪所需要的方位和次序两大要素的建筑。

陕西西安市西北大土门村的明堂遗址是目前所知最早明堂实例。考古学家推测建于西汉元始四年（公元4年）。遗址的中心是一座多层台榭建筑，坐落

在直径62米的圆基座上。中央台榭边长17米，方形，中央建太室，四面建堂，堂外建敞厅，左右建小室。组成明堂的亚字形平面。台榭外围边长235米的方围墙，墙角有曲尺形配房，四正面设门。围墙外再围直径达360米的圆形水渠，水渠外侧正对四门的地方开长方形回环水沟，渠沟上架石板桥。水渠按“环如璧、雍以水”的含义，被称为辟雍。这座明堂的空间模式为十字轴线对称，井字形分隔。建筑形象，圆和方交替，明与暗、内与外、中央和四方、四正和四隅交织相错，每相同的构图在四方向重复，这些都启发人们从建筑的抽象符号中去体味发掘其中深刻博大的意义。



西汉长安明堂遗址复原图

辟雍，有的文献称明堂外侧环水为辟雍，有的则称这种形式的建筑为辟雍，至今无定论。清乾隆帝认为辟雍是古代国学制度“所以行礼乐、宣德化、昭文明而流教泽”（《日下旧闻考》卷六十六），因此在北京国学国子监内兴建辟雍，于乾隆四十九年（1784）冬竣工。这是一座正方形重檐方亭，十字轴线对称，建在圆形水池中央，四面正对轴线建四桥。这座建筑比例适度，气氛庄严，很有纪念建筑性格，是18世纪人们心目中的辟雍，也是中国最后一座辟雍。

名人专庙规格最高的是孔庙。作为思想家、政治家、儒家学派创始人和中国第一位大教育家，孔子自汉代以后备受历朝统治者尊崇，祭孔列入国家祀典，孔庙也均为官方建筑。除曲阜孔庙以外，唐宋以来全国各大都邑建有文庙。宋代开始了将官学和文庙并建一处的制度，左庙右学，文庙成为儒生祭孔并学习礼仪的场所。

曲阜孔庙最初是就孔子故宅建立的简朴祀庙，后经历朝扩建修缮形成现在的规模。这是中国连续存在时间最长的一座古建筑群。孔庙的核心部分是一组廊院，中央是主殿大成殿与寝殿。两庑配享先贤。寝殿后有圣迹殿，主殿前庭院正中，有相传为孔子设教的杏坛。大成殿前的中轴线上，布置有一系列的门和坊，门坊两侧种植森森古柏，这是增加祠庙建筑纵深感并创造宁静深沉气氛的习惯手法。

名人祠多是就名人故居、庐墓，或名人业绩斐然之地兴建。往往由地方官吏首倡、民间集资共建。多有文人雅士参与其事。各地名人祠数量很多，影响较大的有北京于谦祠、杨椒山祠、山西运城解州关帝庙、四川成都武侯祠、杜甫草堂、眉山三苏祠、陕西韩城司马迁祠、江苏扬州史可法祠等等。有些祠主至今为当地人景仰，按期举行集会以展思慕之情。也有很多祠堂设于风景区内，或是就祠堂兴建园林，成为当地文化名胜之区。名人祠表现了中华民族传统精神和美德的某个侧面，至今对群众起着潜移默化的巨大教育作用。

【陵墓建筑】

中国古代对于人的生和死是同等重

视的。所谓“生，人之始也；死，人之终也。终始俱善，人道毕矣。故君子敬始而慎终”，“事死如事生，事亡如事存”（《荀子·礼论》）。所以在君、亲去世以后，大都厚葬并以时祭享，世代相传，纳入礼制，演为习俗。逐渐形成了专供安葬并祭祀死者而使用的建筑类型——陵墓。陵墓建筑由地下和地上两大部分组成。地下部分用以安葬死者，埋葬他的遗物及其代用品、殉葬品。地上部分专供生人举行祭祀和安放死者神主之用。古代中国阶级社会等级制度森严，不同身份的死者墓葬的名称和形制有严格的规定。大致说，汉代以后，帝王墓葬称陵，臣庶称墓。

陵墓的地下部分起源要早于地上。旧石器时代晚期已出现按一定方式埋葬死者的情况。新石器时代大部分墓葬都是矩形的土坑竖穴，在公共墓地中排列有序。新石器时代晚期，墓圹内出现了垒筑的木椁。竖穴土圹加木椁，从此作为一种墓葬方式沿用下来。不同身份等级的墓葬，其平面格式、规模、木椁的层数和样式，均有悬殊的差别。河南安阳市侯家庄1001号墓是商代王陵。墓口作亞字形，向4个方向伸出斜坡状墓道，总面积约713平方米，深达10.5米。柏木椁室高约3米，板壁雕刻花纹并涂红色，镶嵌野猪牙片，表现了强烈的审美要求。北京市丰台区大葆台1号墓，可能是死于汉元帝初元四年（公元前45）的广阳顷王墓。墓圹矩形，面积418平方米。圹内用木材围出甬道、两重回廊、前室、后室等仿照地面建筑的布置。最有特色的作法是用长0.9米、宽、厚各约0.1米的黄心柏木垛成的厚隔墙，将内外回廊隔开，称“黄肠题凑”。

战国晚期，关中及中原地区中小型墓葬出现了横穴式土洞墓，就是在挖掘了竖直向下的墓道之后，再横向掏挖土洞作墓圹。西汉中期，普遍在横穴中用砖和石料筑墓室，其形制模仿现实生活中的房屋。后人根据筑墓材料的不同给这种墓室作了分类：崖墓，在山崖中穿凿出巨大洞穴作墓室；空心砖墓，在横穴土洞中用大型空心砖作椁室；砖室墓，用普通小砖砌筑墓室，东汉大型砖室墓往往施彩色壁画；画像砖墓，四川境内的砖室墓，有些在砖壁上另嵌一种模印着画像的砖；画像石墓，墓室用石材构筑，或砖石并用，大多在石材上雕刻各种画像。这些墓室以居室为模仿对象，以多室对应地面上的多进房屋，用雕刻和绘画表现室内木构细节，自身也作了多处建筑处理，使用了先进工程技术，故给后人留下了大量珍贵的建筑资料。此外，从东汉到西晋，流行以陶制明器为随葬品的风俗，其中有大量的建筑模型，也同样为治建筑史学者珍视。

黄河流域为主的北方地区自魏晋至唐前期，有一种带天井的斜坡墓道模式较为流行。在大型墓室前都设墓道和很长的隧道，隧道内开天井直通地面，两壁设龛。天井与壁龛表示着住宅的层层庭院，其数目多寡反映着墓主人的身份品级。

北宋时期，北方地区一种仿木结构的砖室墓最值得注意。墓室内以雕刻和壁画表现住宅的室内布置和墓主人的生活起居。雕刻忠实地模仿了木构的斗栱、柱、枋与装修。这种墓制影响到辽、金地区，至元代接近尾声。其代表作品，有河南禹县白沙镇北宋赵大翁墓、山西侯马市金代董玘坚傢墓。

陵墓的地上部分，目前所知最早遗迹属于商代。河南安阳侯家庄一座亞字形墓的墓室之上，发现有大型砾石，推测是房屋的础石。安阳小屯妇好墓墓坑上，也发现了础石及夯土房基。这些遗迹应是墓上享堂的遗址。

春秋晚期，统治阶级的墓室之上夯筑了坟丘，有的作方锥形，一般形制还不太清楚。墓地按血缘关系，分成公墓与邦墓两大区域，设专人管理。坟丘从此成为陵墓建筑的主要部分。

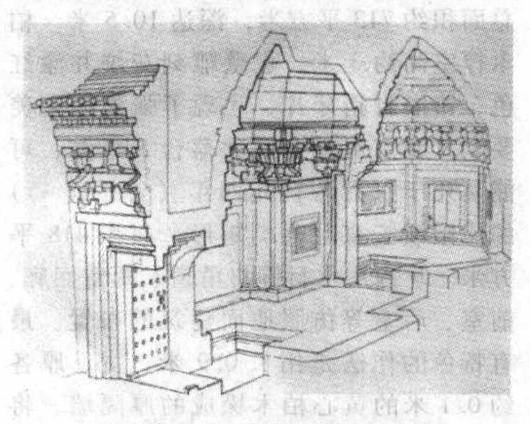
战国时期，享堂仍建在坟丘上，面积略大于墓圹。河南辉县魏国王墓王与后异穴合葬，三座坟丘上都建有享堂。河北平山县中山王嚳墓的形制与魏王相似，发掘中出土了一件“兆域图”铜版，也就是王陵园规划图。从图上可知，王陵有两重宫垣，称中宫垣和内宫垣。内垣内有凸字形巨大的“丘”。丘上建五座享堂。王堂居中，后及夫人堂各二座排在两侧。中垣内享堂后，又有大匠、执旦等四宫。兆域图反映了中国陵墓建筑逐渐成熟。

陕西省临潼县秦始皇骊山，是中国第一座帝陵。陵园平面作南北长的矩形，外垣周长6公里，内垣和坟丘在陵园中轴线南部，北部有规模宏大的建筑群遗址，推测为秦始皇寝殿。坟丘可能是方形覆斗状，边长350米，现存高43米。两重垣墙均开4门。沿内垣东西南三面外侧，建有廊房。1974年，又在陵园东门大道北侧，距东垣1公里处发现了4个兵马俑坑。与真人等高的兵马俑排成军阵。但俑坑与始皇骊山的关系尚有疑问。

汉代帝陵承秦制，有5个值得注意的情况：①帝后合葬，同茔不同陵，后陵在帝陵旁，规模较小。②陵园外有众多的陪葬墓。③出现了简短的神道。④汉文帝霸陵凿山为室，为后世因山为葬开了先河。⑤自西汉惠帝至东汉明帝，曾在陵园附近建庙。后改为在坟丘前建石殿以供祭享。

汉代开始在陵墓前排列石质建筑和雕刻，主要种类有石殿，石阙，神道柱，石碑，以及各种动物、瑞兽。不少文物遗留至今。著名的有陕西兴平县西汉霍去病墓石兽；四川雅安高颐阙，山东济宁武氏阙，北京西郊秦君神道柱等。南朝帝陵继承发展了这个传统，神道加长，两侧置神道柱、石碑、神兽等石刻，是很有生命力和感染力的优秀艺术作品。

唐代帝陵大多依山为陵。陵园以高山为倚靠，将墓室设在山南半腰处，高踞陵园北部，陵前序列自北向南展开。陕西省境内的18座唐帝陵以乾陵最典型。乾陵依梁山为陵，山北峰海拔千余米，雄浑高大，其南有两小峰东西对峙。墓室建在北峰山腰上，位于陵园中心。陵园有两重围墙，内城周长约7公里，近方形，四面开门，均为三出阙形。城内有献殿。献殿前的神道穿过两座南峰之间，抵入口处的阙门，长达4公里。



河南禹县白沙宋赵大翁墓剖视图



陕西乾县唐乾陵

南峰脚下至内垣南门的神道两侧，排列石人石兽等百余尊。陵园西南，还有陵下宫遗址和陪葬墓群。

北宋皇陵集中在河南巩县。各陵形制相同，规模不大，均背负洛水，面向嵩山少室峰。各陵均以覆斗形陵台为中心，外围陵垣，垣内部分称上宫。垣内有献殿，墙开四阙门并建四角阙。南门外为神道。夹神道建鹊台乳台各一组，自乳台以北列石刻。上宫之外，围有兆域，以棘枳等为界。兆域西北为下宫，是日常奉飨之所。宋陵将后陵附于帝陵兆域内，放在帝陵后，规模远小于帝陵。

明北京昌平十三陵是一个规划非常完整、气魄宏大的陵墓群。就单座建筑的形制来看，它延用了前朝的部分做法；但就群体设计来看，它取得了前朝从未取得过的巨大成功。

明十三陵自永乐七年（1409）开始兴建，5年后完成了十三陵第一座、也是最主要的一座帝陵——长陵。长陵背倚天寿山，建在山脚下。明代称墓室为玄宫，玄宫上覆坟山称宝顶。宝顶夯筑为圆形，四周用团城环绕，称宝城。宝城正南置蹬道、明楼。这组建筑属于“墓葬”，只相当前朝的陵台、陵丘，置于陵园最后方。前方三进院落均为祭祀而设，其性质相当于前朝献殿而改变为宫殿建筑的形式。陵门是三个门洞的砖石大门，门前方立有“无字碑”亭。门内第一进院正中是面阔5间的祾恩门。门内第二进广庭中是中心建筑祾恩殿。殿面阔9间，重檐庑殿顶，坐落在三层汉白玉石台基上。殿内32根直径超过1米的楠木巨柱为国内仅有的一例。祾恩殿后，穿过内红门进入后院。院内只有牌坊和石刻五供两组小品，衬托着巍峨的宝城明楼。长陵模式为后代各陵所遵循。十三座陵园各依一座山峰，以统一的风格与面貌，分布在长陵周围，隐现于山林环境中。

陵区的四野，群山环抱，南面在龙、虎两座小丘之间敞开，建陵区正门——大红门。门外约1公里处建有5间面阔的大石牌坊，其中轴线正对11公里以外的天寿山主峰。神道从这里开始。大红门北有一座巨大的神功圣德碑楼，此后夹神道列石柱和18对石兽、石人、止于

棂星门。这条神道是十三陵的主神道，其后由支线通向各陵。神道的设置表现并强调了陵区的整体感，使方圆40多华里的陵区成为一个非常完整的构图，反映出了明代特大型建筑群的规划水平。

【佛教建筑】

佛教建筑是信徒供奉佛像、佛骨，进行佛事佛学活动并居住的处所。在中国的宗教建筑中，是延续时间较长、影响最大、分布最广、遗迹遗物最多的一类。佛教建筑有寺院、塔和石窟三大类型。藏传佛教所创造的建筑形式另具特色。

佛教最初传入汉土，确切年代已不可考。较流行的说法是汉明帝永平年间（58～75），明帝感梦，遣使至西域求法，在大月氏遇沙门迦叶摩腾、竺法兰，并得佛像经卷，用白马驮经同还洛阳。与这个说法相关，就是中国佛寺的起源。迦叶摩腾、竺法兰最初住在接待外宾的官署鸿胪寺，后明帝特为建佛寺，也就以寺为名，称白马寺。因此中国佛教寺院以寺为通称。

中国民间建佛寺，始自东汉末。据《后汉书·西域传》，桓帝时（147～167）“百姓稍有奉佛者，后遂转盛。”其具体记载，则为献帝时（189～220）丹阳人笮融断少陵、下邳、彭城三郡漕运之资，“大起浮屠寺，上累金盘，下为重楼。又堂阁周回可容三千许人。作黄金涂像，衣以锦彩”（《后汉书·陶谦传》）。佛教建筑的演变大致有三种情况，一是移植外来的建筑形式，如石窟；二是根据宗教内容的要求创造新的建筑形式，如塔；三是以中国固有建筑形式逐渐适应和容纳新的内容，如寺院。

最初的寺院建筑是廊院式布局，其中心建塔，或建佛殿，或塔、殿并建。其见于文献者可参见上引；其实例，则有北魏洛阳永宁寺。永宁寺建于孝明帝熙平元年（516），是皇帝、太后礼佛之所。寺院平面长方形，外有围墙，“皆施短椽，以瓦覆之，若今宫墙也”（杨衒之《洛阳伽蓝记》，下同）。南面开正门，面阔7间，进深2间。“南门楼三重，通三阁道，去地二十丈，形制似今端门。”东、西、北三面也各开一门，均直对院中佛塔。“中有九层浮图一所，架木为之，举高九十丈；上有金刹，复高十丈，合去地一千尺。去京师百里已遥见之。……浮图有四面，面有三户六窗。”现塔基址犹存。塔基夯筑，分上下两层。下层约百米见方，原围有石栏杆，四面修踏道。上层边长38.2米，上存方形础石124个，排成内外五圈柱列。中央有夯土塔心柱，边长20米。塔心柱上开龛设像。塔檐墙外涂丹，内侧画彩色壁画。每面9间，与记载吻合。塔的南北轴线上各有一殿，南殿遗址约1千平方米。北殿遗址东西长60余米，面积约1 300平方米，即是记载中形如宫城太极殿的正殿。寺院内“僧房楼观一千余间，雕梁粉壁，青璅绮疏，难得而言”。

北魏时上层统治阶级掀起一股信奉佛教的狂热，舍宅为寺，相沿成风。由此促成了寺院格局的宫室第宅化。以住宅前厅设像作佛殿，后堂为讲堂，其建筑空间安排与住宅、宫殿并无二致，成为后世寺院建筑格局的主流。这类寺院的布局特点为：①有明显的主中轴线。以三门（元以后称山门）为主入口，沿

轴线纵列数层殿堂，中间连以横廊，划分为几进院落，构为寺院主体。②较大寺院在主轴线两侧布置若干小院，各以功能内容命名。③塔的位置退至次要地位，或不建佛塔。宋代禅宗兴盛，禅众以集中居住为常，故立丛林制度为寺院管理体制，同时寺院格局也逐渐确定。主轴线上，依次建山门（天王殿）、金刚殿（明代始设）、佛殿（供主尊，元代巨刹常设前后二殿）、法堂、毗卢阁（或称万佛楼、藏经阁）、方丈。西庑或西配，有祖师殿、禅堂等，东有伽蓝殿、转轮藏、斋堂等。此外，自元代始，山门内东西两侧习建钟鼓楼。

佛殿是寺院内的主要建筑。中国汉地佛殿常使用宫室式殿堂。其佛教性质主要是用室内的装修装饰、像设、庄严等表现出来。中国古代建筑实物遗留至今的，佛殿占很大比例。建于唐建中三年（782）的山西五台山南禅寺正殿和唐大中十年（856）的佛光寺大殿在建筑史中占有突出的地位。

石窟是在河畔山崖上开凿的佛寺。佛教石窟渊源于印度。大约在公元3世纪左右传布到中国西域地区，以后逐渐沿河西走廊向东发展。5世纪晚期，黄河流域、长江上游地区石窟形成各自的特点，并可以在其中看到当时居于统治地位的政治文化的影响。

石窟的形制，大致有塔庙窟、佛殿窟、僧房窟和大像窟等4大类别。塔庙窟也称中心柱窟。其特征是在洞窟中央或靠后的地方保留石柱，上端与窟顶相连。石柱上分层凿龛设像，有的将石柱雕刻成楼阁方塔。这种形式源于印度支提窟（塔庙窟），也是早期寺院以塔为中心的布局方式的印证。佛教信徒在这种窟内举行绕塔礼拜仪式，从门内按顺时针方向绕行，故又称右旋礼拜。其塔前窟顶常雕成人字坡屋顶样式，雕刻、彩绘或彩塑平棋天花。佛殿窟是信徒礼拜佛的场所，一般是在窟壁上开龛设像，或在壁前雕塑佛像，像前留有很大空间。盛唐以后，有的窟内不再开龛，而在窟中央设佛台，称佛坛窟。至五代，佛坛背后还出现了背屏。这种窟顶大多雕成覆斗状，在中央向上凹入部位造斗四、斗八藻井。这种窟形应是对木构佛殿的模仿。僧房窟是僧人居住、禅修和集会的地方。有一种禅龛或罗汉窟，宽仅容身，是为单人隐修而造。有些地方小型禅窟成组而造，称禅窟群。僧房窟则中央有一大厅，左右壁下部凿出供居住的小窟，大厅后壁开龛设像或设佛堂。大像窟就是设置大型佛像的洞窟，基本窟形与塔庙、佛殿窟类似。有些前檐敞开，有些另加木构。最早的大像窟在新疆克孜尔；最著名的是河南洛阳龙门石窟奉先寺。

中国石窟的重要遗存，有新疆拜城克孜尔石窟、吐鲁番伯孜克里克石窟、甘肃敦煌莫高窟、甘肃天水麦积山石窟、永靖炳灵寺石窟、宁夏固原须弥山石窟、陕西彬县大佛寺石窟、山西大同云冈石窟、河南洛阳龙门石窟、山西太原天龙山石窟、河北邯郸响堂山石窟、四川广元皇泽寺石窟、大足北山石窟等。开凿石窟，是一项巨大的建筑工程，又是气魄宏大的艺术创作。它一般选在依山面水之地，远离尘世，环境清幽。这给信徒们创造了良好的梵修气氛，也为这批艺术珍品的长期保留创造了条件。

塔是为供奉、瘗埋佛舍利、佛骨、佛经、佛像和高僧遗骨而建的高耸佛教

建筑。起源于古代印度。中国古代据梵文和巴利文，音译为窣堵波、塔婆、浮图等，后统一称塔。中国所建佛塔，第一座可能就是笮融“上累金盘、下为重楼”的浮屠寺。至北魏，塔的形制“犹依天竺旧状而重构之，从一级至三、五、七、九”（《魏书·释老志》）。这里的重楼、重构应是指中国木构高层建筑固有的作法，即以相同的构造方式，在下层建筑顶上加筑第二层，相叠而高。仅在最上层依印度“塔”的旧状收束。印度窣堵波是由台基、覆钵、宝匣、相轮四部分组成的实心体。中国佛塔一般是由塔基、塔身、塔顶和塔刹组成，有些塔有地宫或天宫。塔刹的形状各时代变化很大。北魏永宁寺塔“刹上有金宝瓶，容二十五斛。宝瓶下有承露金盘一十一重，周匝皆垂金铎。复有铁锁四道，引刹向浮图四角……”（杨衒之《洛阳伽蓝记》），正是一座印度窣堵波。

中国佛塔按结构材料可分为石塔、砖塔、木塔、铁塔、陶塔等等。按结构造型，可分为楼阁式塔、密檐塔、单层塔。

楼阁式塔从中国木构楼阁发展而来，仅顶部置刹。最初是木塔，唐代以后砖、石塔渐渐多起来。楼阁式塔的特征是外观如高层楼阁，内部大多空心，可以登临。塔的平面，早期方形较多，宋辽时期八角形较多。塔的立面，唐代及其以前不设平座，五代、宋以来做出平座。从内部结构观察，砖石塔可分为单层空筒、双层套筒、塔心柱等几种方式，也有实心塔。砖石塔的外观，总是或多或少地模仿木塔，砌出或嵌木材做出梁枋斗栱。楼阁式塔的重要实例，有陕西长安兴教寺玄奘塔（唐）、陕西西安慈恩寺塔（大雁塔，唐）、江苏苏州云岩寺塔（五代）、山西应县佛宫寺释迦塔（辽）、福建泉州开元寺双塔（南宋）、河南开封祐国寺塔（北宋）、山西洪洞飞虹塔（明）等。


西安大雁塔

密檐塔均为砖石塔。它的最底层塔身特别高大，二层以上塔身压缩，以致各层瓦檐密密相叠，至顶建刹。河南登封嵩岳寺塔建于北魏正光四年（523），是中国第一座密檐塔，也是中国现存大型古塔中年代最早的一座。塔为单层砖壁结构，平面是十二边形，这在中国古塔中绝无仅有。塔全高39.8米，外观密檐15层，外轮廓线呈流畅的抛物线型，是密檐塔最完美的形象。但嵩岳寺塔以后，中国有近两百年似乎没有再建密檐塔，直至唐初。唐代密檐塔平面均作方形，砖叠涩出檐，很少雕饰。著名实物有陕西西安荐福寺塔（小雁塔）、云南大理崇圣寺千寻塔、江苏南京栖霞寺舍利塔等。辽金时期，北方佛教崇信华严宗与密宗，这一地区大量兴建密檐塔，两者之间可能有一定联系。这时塔的平面多为八角形，实心，塔身多雕砌仿木

结构的斗栱、梁枋；尤其塔八角多用砖砌成八座塔式倚柱。塔身假门两侧雕塑力士、菩萨、飞天、伞盖等，塔基也布满雕饰。北京天宁寺塔、山西灵丘觉山寺塔、辽宁赤峰中京白塔等，都是典型的实物。

单层塔的塔身平面多是方形，也有六角、八角或圆形。塔刹多为山花蕉叶宝珠的组合形式。单层塔的早期实例有山西五台山佛光寺祖师塔；它的顶部加建一个小阁，是较特别的样式。山东历城神通寺四门塔辟四门，内供佛像，建于隋大业七年（611）。河南安阳修定寺塔建于初唐，塔身外壁用3400多块模制的花砖拼砌。唐代河南登封会善寺净藏禅师塔、山西平顺海会院明惠大师塔体型较小，是墓塔中的佼佼者。

藏传佛教是中国佛教重要的一支。公元7世纪初，印度、尼泊尔和中土佛教传入西藏。经700余年至宗喀巴创立黄教，藏传佛教基本统一于黄教门下，俗称喇嘛教。喇嘛教结合藏族地区的建筑特点，创造出具有藏式风格的佛教寺院。藏传佛教的仪轨制度与内地佛教有很多不同之处，建筑设置也有区别。喇嘛教寺院建筑包括佛殿（拉康）、经堂、转经廊、经学院（扎仓）、喇嘛公署、活佛灵塔等内容。这些建筑有些有固定的组合关系，如佛殿与转经廊。但大部分的布局是散漫的，没有明显轴线关系。其突出特点在于寺院大都依山就势，主要建筑，如拉康、扎仓，都建在地势高处，甚至以山为基座，尽量突出其形象。这种灵活布局的方式，常创造出意想不到的艺术效果。

喇嘛寺院建筑大部分用平顶密梁构架，仅局部使用汉式屋顶突出于平顶之上。外围包砌很厚的土墙或石墙。墙上开梯形窄窗。经堂和塔刷白色而用黑窗框、棕色饰带，佛寺刷红色，用白色和棕色饰带，色彩对比非常强烈。佛殿内部采光较差。殿内挂满布幔、唐卡；柱上裹毡毯，气氛神秘而压抑。

西藏拉萨布达拉宫是一组大型藏式寺院建筑群，是典型的政教合一制度下的寺院建筑。布达拉宫缘山而建，高达100余米。白宫内置寝室、办公室、餐厅等，红宫内主要有大经堂和历代达赖灵塔殿。宫前平地上建造寺院的其他设施。布达拉宫的建筑形制及其布局在藏式喇嘛教建筑中都有一定的典型意义。

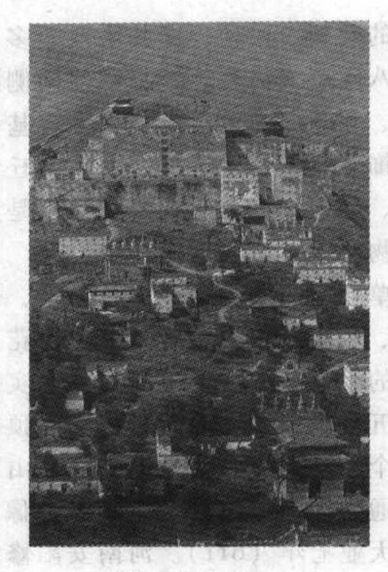
清代为了加强对藏、蒙地区的统治，采取了以怀柔为主的政策，其主要工具就是喇嘛教。故清代喇嘛教得到很大发展。汉地喇嘛教寺院采取两种形式，一种是完全汉式，仅在屋顶或装饰题材上略作不同，如北京雍和宫。一种是汉藏混合方式，其最优秀实例，是乾隆二十年（1755）至二十四年间在北京颐和园建造的须弥灵境与在河北承德建造的普宁寺。两处意匠与布局完全一致。乾隆在《普宁寺碑》中说："寺之式，即依西藏三摩耶庙之式为之。"西藏三摩耶庙（又译桑鸢寺）初建于8世纪中，系仿印度飞行寺规模绘制成图样，中分须弥峰、十二洲、日月二轮，外有垣墙围绕，四角建四舍利塔，四门立四碑。17世纪，三摩耶庙重建，主殿下层依西藏法建造，中层依内地法建造，上层依印度法建造。普宁寺所模仿的，应是8世纪时所确定的格局和17世纪重建的大殿形制。普宁寺前部为汉式，后半部即三摩耶式。主殿大乘之阁居其中央，建在山坡上。阁前地平高于山门地平达13米

余，阁自身高36.7米，形体最为突出。阁的下层，是厚墙平顶的西藏法，中层是木构出檐的内地法，上层依西藏桑鸢寺乌策大殿样式做5个攒尖顶。按乾隆普宁寺碑文“肖彼须弥山，巍阁凡三层”，大乘阁所象征的正是须弥山。在大乘阁的周围，建四大部州主殿和日月二殿，并以仿藏式的矩形、六角形白台穿插其间。四隅建4喇嘛塔。这种布局是8世纪桑鸢寺布局的再现，它所象征的是佛国的宇宙模式——曼荼罗。

喇嘛塔是由藏传佛教创造的一种新的塔式。其基本构造为基座、覆钵、十三天（塔脖子）和塔刹，形制与印度窣堵波更接近。这种塔元代传入内地，其标志是大都的妙应寺白塔。这座塔是至元八年（1271）由尼泊尔匠师阿尼哥设计。塔建于T形台基上，其上建钵亞字形须弥座两重，承托平面为圆形而上肩略敞宽的塔身，再上为十三天和宝瓶。

过街塔是喇嘛塔的又一种类型。过街塔下建墩台，跨街而立，下开券洞，上建覆钵式塔。北京居庸关云台是元代过街塔墩台的遗物。云台基宽约27米，进深约17.6米，高9.5米，由白石砌成。券洞贯穿南北，两壁及券顶布满高浮雕佛像，并有梵、维、藏、汉、西夏、八思巴文字的经咒和造塔功德记。

明成化九年（1473），金刚宝座塔作为一种新的塔式建在北京西郊真觉寺。据文献记载，这座塔是依照“中印度式”“金刚宝座规式”建造的。与印度佛陀伽耶金刚宝座塔相比，真觉寺塔座较高，其座上所建五塔均为辽以来盛行的密檐塔式样，唯平面为方形。这又一次反映了外来文化与中国文化的融合。真觉塔座上分五层刻龛5座佛，最下另



承德普陀宗乘之庙全景

一层刻五方佛座、金刚杵等题材。这些雕刻属密教题材，在一定程度上反映了藏传佛教与印度密教的差别。

【传统园林和园林建筑】

中国传统园林是中华传统文化的重要组成部分。它是具有可行、可望、可游、可居功能的人工与自然相结合的形体环境。构成传统园林环境的主要元素有山、水、花木和建筑。传统园林是多种艺术的综合体，反映着传统哲学、美学、文学、绘画、建筑、园艺等多门类科学艺术和工程技术的成就。按照隶属关系，传统园林可以分为皇家园林、私家园林、寺观园林和风景名胜四大类别。

与传统建筑的发展模式相类似，传统园林也是在绝少外来影响的条件下，由中国传统文化培植而生长演进的，因而表现出深厚的历史与民族特性。

传统园林中最先出现的类型是皇家园林。据《史记·殷本纪》，商纣王曾“益广沙丘苑台，多取野兽蜚鸟置其

中。”纣王还曾在这里“以酒为池，悬肉为林”，从此成为荒淫无度的代名词。《诗经·大雅·灵台》所吟诵的周文王灵囿则完全是另一个样子：“经始灵台，经之营之，庶民攻之，不日成之。经始勿亟，庶民子来。王在灵囿，麀鹿攸伏；麀鹿濯濯，白鸟翯翯。王在灵沼，於牣鱼跃。”从这两个简略的记载推测，当时园林中主要建筑物只有台，台的形式只是“积土四方而高”（《吕氏春秋·仲夏纪》高诱注）。园中开挖池沼，蓄养野兽、牲畜和鱼。这种园林称苑或囿。另据《周礼》、《孟子》等先秦文献，两周时天子与诸侯皆有苑囿，规模可能有制度上的规定。苑囿位于国都之郊，由囿人管理，天子诸侯在苑囿中进行畋猎和游赏。周文王的灵囿允许平民割草采薪猎兔，被认为是仁政的美德。

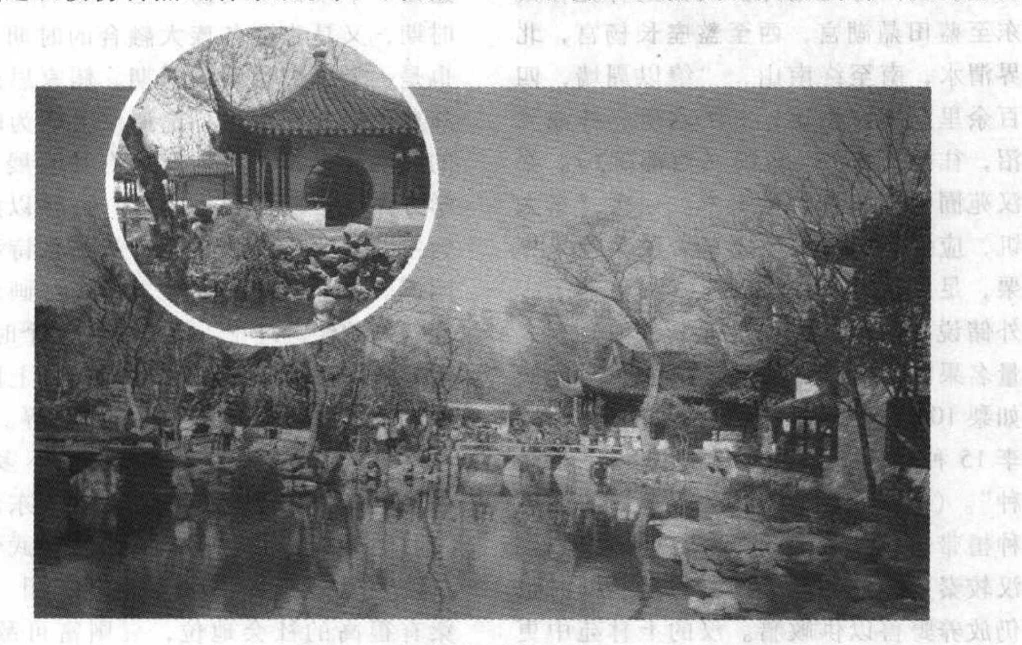
秦汉的苑囿自有一番统一大帝国的气派。秦设上林苑，有百余处离宫。西汉在长安西郊延用并扩展秦上林苑，其东至蓝田鼎湖宫，西至盩厔长杨宫，北界渭水，南至终南山，“缭以周墙，四百余里。离宫别馆，三十六所。神池灵沼，往往而在”（班固《西都赋》）。秦汉苑囿中种植有大量果木。一次“秦大饥，应侯请曰：五苑之草著蔬菜橡果枣栗，足以活民，请发之”。（《韩非子·外储说右下》）汉上林苑中也种植有大量名果和异树，仅果木就有近百个品种，如梨10种，枣7种，栗4种，桃10种，李15种等。“朝臣所上草木名二千余种”。（葛洪《西京杂记》卷一）这时的种植带有明显的生产目的：食果用材。汉较秦更多地带有了观赏目的，同时也仍放养野兽以供畋猎。汉的上林苑中更“有九真之麟，大宛之马，黄支之犀，条支之鸟”，以观赏猎奇（《西都赋》）。苑囿中建有规模极大的豪华建筑群，称为宫或观。就大范围讲，是苑中建宫；就建筑组群看，宫内又设苑。建筑形式，仍有很多台；同时，“观”在文献中也大量出现，推测是台榭式建筑，功能以登高观望和处高以待仙人为主。各建筑间常连以阁道。苑内开凿池沼。汉武帝元狩三年（前120），为训练水军与昆明国作战，在长安城西沣水潏水间开昆明池，面积约10余平方公里。池内偏北建有豫章观。池之东西立石雕牛郎与织女，赋予大池“似云汉之无涯”的意境。建章宫是上林苑内的朝宫，在其宫殿区之北，开有太液池。池中央建有高达20余丈的渐台，并堆筑三个岛屿，象征渤海中的蓬莱、方丈、瀛洲三座仙山。开创了皇家园林中“一池三山”的仙苑主题与布置模式。

魏晋南北朝是中国历史的特殊时期。这是一个政治上动荡不已、战祸频繁的时期，又是华夏各族大融合的时期。这也是一个思想活跃的时期，儒家思想的独尊地位受到挑战，论道谈玄成为时髦的风尚，佛教获得前所未有的发展。文学方面，出现了《水经注》这样以山水为主题的鸿篇巨著和清新的山水诗和田园诗。绘画则产生了独立的山水画和讲究气韵的绘画理论。也就是在这个时期，造园活动逐渐走出皇家并首先在上层社会普及，并升华到艺术创作的境界。

私家园林在两汉文献中尚不多见。西汉文帝第四子、梁孝王刘武，东汉桓帝时的外戚、大将军梁冀，西汉武帝时茂陵邑富户袁广汉等人建有私园。刘、梁有很高的社会地位，袁则富可敌国，这三处私家园林规模均极大，其内容和

布置似与秦汉皇家苑囿差别不大。值得注意的是三园均人工筑山。刘武之山为土筑，并以石建落猿岩、栖龙岫以点景。梁冀亦起土山“十里九坂，以像二崤。深林绝涧，有若自然”（《后汉书·梁统传》）。袁广汉园“构石为山，高十余丈，连延数里”（《西京杂记》卷三）。到魏晋南北朝时，私家园林的记载丰富起来。北方的洛阳，南方的建康、吴郡是私园的集中地带。从造园选址看，已有了城市宅园和郊野别墅园的区分。其中南朝园主多为中原南渡士人，有很高的文化素养。他们对自然山水一往情深，取得深刻的审美认识并做出准确的描写。尤其是状物写情，把自然山水对人性的陶冶发挥得淋漓尽致，演成时代的审美风尚。他们把自己的认识融入造园活动中，所建别墅山居，代表了这时期造园的最高水平。

私园中的山，已不再以高广取胜，而代之以模仿自然山林景观。大司农张伦造景阳山“有若自然，其中重岩复岭，嵚崟相属，深蹊洞壑，逦递连接。……崎岖石路，似壅而通，峥嵘涧道，盘纡复直”（杨衒之《洛阳伽蓝记》）。梁湘东王的湘东苑假山，筑有长200余步的石洞。别墅山居也非常注意选址布局与自然景观的结合。东晋望族谢灵运在会稽的庄园别墅极具典型意义。他所作《山居赋》对此作过出色的描述。私园中均有水，其形态或傍山为池，或缘堤为渠，或依势为曲溪清泉，创造了多样化的景观。园内植物的配置也以观赏和创造离俗的气氛为出发点。如西晋石崇金谷园，以柏树为主要树种，又在前庭种沙棠，后园植乌椑，林中点缀石榴和梨花。张伦景阳山高林巨树，悬葛垂萝，完全是自然山林景致。松柏、竹、梅、菊等被赋予高洁的品格，为士人师友，成为千古不移之论。园林建筑有亭、堂、斋、馆、楼、阁、廊、桥等，类型已很齐全。湘东苑中的建筑，有通波阁、



苏州拙政图

临水斋；芙蓉堂、连理堂、修竹堂；映月亭、明月楼、阳云楼、临风亭等名目，均有一定的主题。估计为了便于观赏花木山水风月，园内建筑布局应是采取了灵活自由、因景设点、得体合宜的方式。私家园林景观布置的日渐精致，为山水园林的日趋小型化打下了基础。

这时期的皇家园林建设活动，虽然必然要受到时代思潮和审美风尚的影响，但其主要发展方向仍是按秦汉以来的传统相沿成习。其造景思路基本上仍是仙苑主题，甚至一池三山的具体布置方式也加以沿用。在邺城，曹魏在城内造铜雀园。后赵在邺南城之西大起华林园。北齐沿用并改建，称仙都苑。在洛阳，曹魏因东汉旧苑扩建芳林园为宫北御园。西晋仍其旧，称华林园。北魏将它规划于全城中轴线上，居宫城之北，并加改建。南朝皇家园林建于玄武湖南，主体也称华林园，自东晋至陈，五朝经营未改。较之秦汉苑囿，皇家园林的变化大致表现在4个方面：①限于国力，规模远较秦汉为小。直接截取大片自然山林为苑囿已不可能。为适应这种情况，造园也不得不首先整建山形水系，集中表现自然山林的某些审美特征。这方面表现出与私家园林相似的趋向。②园中建筑类型丰富，追求华丽奢靡的风格和奇巧的制作。③娱乐与游赏并重。如设以水力推动的龟龙曼延之戏，设买卖街模仿市井贸易。④在御苑中出现了佛寺。

寺观园林诞生于这个时期。佛教僧侣和道家信徒在寻找远离城市喧嚣的清幽洁净之地以结庐修持方面颇具一致性。宗教热情与当时社会对山林美景的欣赏相结合，使山野之地的宗教寺观带有明显的园林情趣。《世说新语·栖逸》记“康僧渊在豫章，去郭数十里立精舍，旁连岭、带长川。芳林列于轩庭，清流激于堂宇。”佛教高僧慧远自襄阳拟赴广东，路经浔阳，为庐山风景所吸引，遂在庐山久住，影不出山。《高僧传》记慧远时所建东林寺“却负香炉之峰，傍带瀑布之壑。仍石垒基，即松栽构。清泉环阶，白云满室”，令人神往。值得注意的是康僧渊被时人视为栖逸的隐士，慧远则主张佛儒合明，外来佛教已与传统文化结合在一起，寺观园林与俗家的山林别墅在形式和意境上也就并无分别。此外，由于北魏以来上层统治阶级舍宅为寺的风气流行，住宅改为佛寺，宅园也就成为寺园，如洛阳冲觉寺园、河间寺园等，与俗家私园也无区别可言。

具有公共游览性质的风景点的建设也在这个时期萌芽。南朝刘宋的南兖州刺史徐湛之在广陵城北的高地河池中，建风亭、月观、吹台、琴室，广植花木，召人游览。一些地方官员利用城垣或近郊高阜建楼阁以登临远眺，揽景抒怀。如江宁的景阳楼、镇江的北固楼、九江的庚楼、武昌的南楼、建康瓦棺阁等，均为一时名楼。

隋唐时期是传统园林全面发展的时期。强盛的国力、繁荣的经济为园林的发展创造了条件。私家园林的建设已大为普及。仅洛阳一地，在贞观、开元年间私园就逾千家。西安郊区中堡村一座唐墓中出土了三彩水池、假山、八角亭模型，是唐代私园山池院的写照。一代诗豪白居易在洛阳履道坊经营宅园十余年，著《池上篇》记叙其事。宅园占地17亩，其中房屋占1/3，水面占1/5，竹占1/9，建筑密度与园林配置比例适度。园在宅之北，以水池为主心。池中

设三岛，中岛建亭，并有西平桥、中高桥连系岛与池岸。环池有路，常穿竹而行。池西岸有琴亭，北岸有书库，东岸有粟廪。池中种植紫菱白莲，园内点缀两块太湖石、天竺石，还放养两只华亭鹤。园中气氛儒雅而潇洒。诗人、画家王维的辋川别业和官居相位的李德裕的平泉庄代表了私人郊野别墅的两种模式。辋川别业在陕西蓝田西南，这里山岭环抱，溪谷辐凑，故名辋川。别业仅是就天然山水稍事整理，植物配置偏重于按品种大面积分片栽植，并以此设景命名，似经人工又不露痕迹。园中建筑物很少，见于题咏的只有3～4处，点缀于山林岗阜之间。主要厅堂文杏馆以文杏木为梁，香茅草为顶，强调质朴野趣。平泉庄在洛阳城南，靠近龙门伊阙。园内以人工雕凿山形水脉以象天下名山大川。建台榭百余所，若造仙府。最为李德裕珍视的是庄内栽植的品种非常丰富的名贵花木和收存的天下怪石。平泉庄充溢的是富贵豪华之气。与后代相比，唐代著名私园范围仍很广大。但在唐人诗文中却颇多对小园池的赞美。这一方面可能反映着唐代一般宅园的实际情况，另一方面也表达了人们对小园的欣赏与追求。

皇家园林兴作极盛。大内御苑、位于郊野而可长期居住的离宫御苑和为临时居停而设的行宫御苑已有了明确的划分，各自有规划特点。隋东都洛阳西苑，是一座在规划设计上取得了卓越成就的大内御苑。它位于洛阳西部，北枕邙山周围200里的平原上。苑以人工开挖的河湖水系为组景骨干。中央是北海，周长10余里。海内筑三仙山，海北有曲折的龙麟渠，沿渠设置十六院，每院为一组建筑群，外环水渠，三面架桥，内植奇花。海南另凿五湖，湖中积石为山，以渠水勾通五湖与北海。在海山之间，亭殿屈曲环绕。西苑是在平陆地段用人工布置山形水系，在其间设园中之园的布局手法，为后世在园林中设置多样化的景观开辟了途径。

唐代在长安北郊设有规模宏大的禁苑，城内还有大明宫苑和兴庆宫苑；近郊有曲江芙蓉苑。长安附近还有麟游九成宫、骊山华清宫等多处离宫别馆。禁苑东西27里，南北33里，将汉长安故城包纳在内。苑中建宫亭池园24所。南内兴庆宫占一坊半之地。北半建宫殿，南半为龙池。池内遍植菱荷，池北堆土山，建沉香亭；亭周栽植极名贵的牡丹花。

风景点和风景区建设在唐代有更大的规模。颜真卿对湖州、柳宗元对永州的景点开发，因诗文而流传后世；白居易对杭州西湖的开发则给后人留下举世闻名的优美景区。在城郊建楼置景、观景仍是很流行的作法，如仪征扬子江楼、安陆白云楼、荆州曲江楼、潮州揭阳楼等。最著名的是以诗画并行于世的南昌滕王阁、武昌黄鹤楼和岳州岳阳楼。

寺观园林也得到空前发展。在城市中，因中国佛教的入世特征，寺院对市民开放，寺院园林也刻意以植树莳花创造愉悦的入俗气氛，演化为城市公共游览场所。在山野，佛教各宗派均占名山建寺。道家也采用类似的作法。建有巨刹道场的名山，如四川峨嵋、山西五台、浙江普陀、安徽九华，均成为风景名胜区。其核心则为寺观建筑群。它们在利用地形、美化环境、创造气氛方面，有高超的独到经验。

自两宋到清初的700余年间，中国

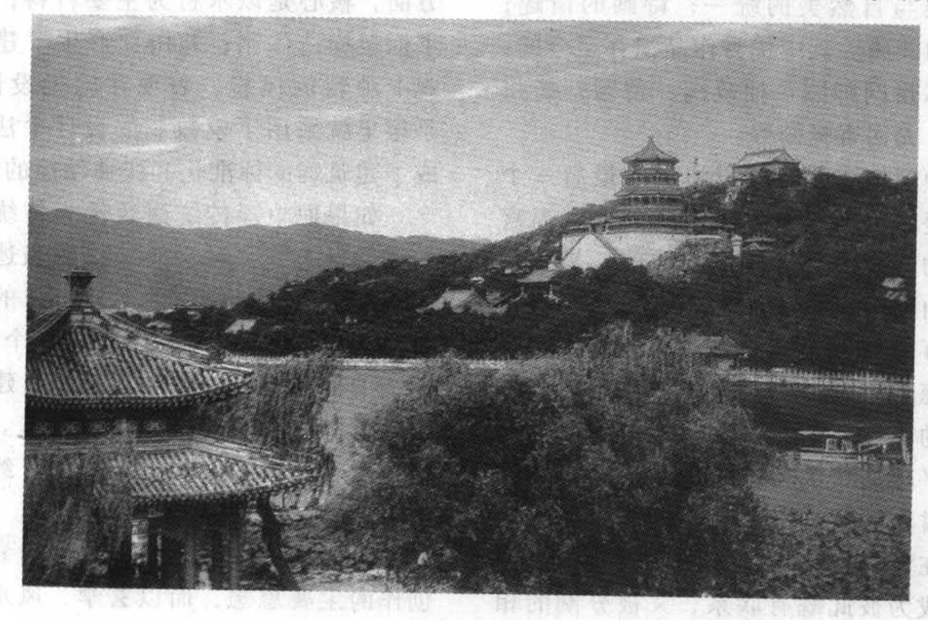
传统园林基本沿着上述轨道持续地演进发展直至成熟。其间给园林发展予巨大影响的，有建筑、园艺、绘画与文学。

宋代是中国木构建筑全面成熟的时期。其外观秀丽典雅，形式丰富多样；平面布局、立面构图和空间组合方面均取得很高的成就。这就极大地提高了建筑在园林中的适应性，使园主可以随心所欲地按园林意境要求去设置建筑，甚至创造出新的建筑类型。而中国传统建筑自身的特点，也使它很容易与自然环境有机地契合。

宋代以后，对植物的栽培驯化技术有很大进步，成长为一门专门技艺，出现了从事这项工作的专门人才以及记录花木的专书。人工物种不断出现，国色天香的牡丹在唐代还价值十户中人赋，至宋代则已培育出上百个品种。远方的奇花异草号为难养，这时也在洛阳培植成功。人们对植物的欣赏也更为细致入微，开始强调草木的个性与造型美，盆景艺术也因此产生。园艺的进步极大地丰富了园林景观。

绘画艺术在宋代受到特殊的重视，其艺术创作的途径和手段与山水园林艺术创造是相通的。两者都需要把艺术的对象提炼、集中、概括、典型化之后，再将它们于咫尺间表达出来。山水画启发着造园家的意匠，有些造园家本身也是画家，或有很高绘画修养，这样的例子屡见不鲜。园林中的山水不再是自然界具体山水的模拟与重复，它是经过艺术家高度概括、凝炼，融入了主观情感、表达着某种意境的艺术环境。这种认识贯穿在唐宋以来的园林创作活动中，成为山水园创作的主要指导思想和品评标准。

宋、明的文学创作也同样给园林艺术予巨大影响。一方面，山水诗文、游记、园记从文学的角度开拓了园林美的视野；另一方面，诗文创作同样讲求意境，与绘画艺术、园林艺术表现为较高



北京颐和园

层次的共通。所以诗情常用来喻画，画意常用来评诗，而诗情画意正是传统园林所追求的最高境界。

宋代以来，叠石的应用要大大超过前朝。宋代兴建艮岳，积时六载，造成历史上罕见的宏大石山。其石从各地运来，以太湖石和灵璧石为主。艮岳的太湖石体量大，形态美。它们立于石山上，主要不是为了加大山的体量，而是增添景观。宋徽宗为巨石赐名，雕刻填金，并加以记录，编为石谱。此后不久，金人攻入汴梁。亡宋以后，将太湖石辇运中都大宁宫（今北京北海公园琼岛），可见太湖石在当时也弥足珍贵。叠石之风，自宋而盛。小型化的庭园内多叠石山，有的并置峰石组景。对于奇石的寻求，也成为文人的一种雅好。

南宋以来，私园最盛处在湖州、苏州、杭州、扬州。明代南京、太仓也有大量兴建。它们集中地表现了传统园林的四大特色，即本于自然、高于自然；建筑美与自然美的统一；诗画的情趣；意境的涵蕴。其中优秀作品遗存至今的，还有苏州网师园、拙政园、留园，扬州个园，无锡寄畅园等。

中国传统园林建设活动的最后一个高潮是康熙晚年至乾隆时期的皇家离宫御苑的建设。其最辉煌的成就，是北京的三山五园（香山静宜园、玉泉山静明园、万寿山清漪园、畅春园、圆明园）和承德的避暑山庄。这些御苑全都拥有广大的面积和富于变化的地形（仅圆明园为平陆造园）。园内均选平坦之地集中安排宫殿区。全园划分为若干大的景区，在景区内按不同意境安排景点，各景点成为彼此既有联系、又被分割的相对独立的园中之园。这种布局特点与隋代洛阳西苑一脉相承。这些园中园的造景意匠，常模仿自江南私园和风景名胜，表现了对虽由人作，宛自天开的清高境界的企慕。但同时，对皇家气派的追求仍是御苑的主题。其手法首先是突出开阔辽远的空间感。其次，加大建筑体量，讲求建筑形式美，置建筑为园林构图中心，以表现富丽辉煌的艺术效果。建筑群的布局也往往相当规整，给园林景观带来一定的损失。

中国传统建筑的功能类型，除上述7类以外，还有军事建筑、商业建筑，以及桥梁等公共交通设施，坊表等建筑小品。其中长城经历了2000余年历史，延袤万里，成为中华民族精神的象征。河北赵县安济桥（赵州桥、大石桥）建于隋大业年间（605～617），是世界上第一座敞肩单拱石桥。类似结构在西方出现要到700年以后。这反映了中国古代工程技术的卓越成就。

中国传统建筑的特征，表现在构造方面，核心是以木材为主要材料；采取了框架构造体制；并由此产生了建筑外观上独特的风貌。表现在施工设计上，是很早就采用了模数制的设计手法，促成了建筑物的标准化和快速便捷的施工。

如果把中国传统建筑作为传统文化的载体来考察，对它的特征的表述则众说纷纭，还没有形成学术界公认的确定之论。大体上似可概括为如下5个方面：

①很少真正的建筑学理论。建筑学作为一个学科出现是近代的事情。指导建筑发展的是抽象的哲学理论、约定俗成的道德规范和具体的政治制度。

②儒家传统的礼制思想是指导建筑创作的主要思想，而以玄学、风水堪舆之说作为补充。

③传统建筑充满了中国人现实主义的处世态度。具体表现为不求建筑物长久存在、而以满足现实的功能需求为出发点。建筑形式的标准化通用化，使同一种结构类型的建筑物可以适应多种使用功能的需求。很少产生宗教狂热，专门为神建造的建筑极少出现。中国宗教的入世特征表现为宗教建筑的“人本主义”倾向。

④标准化的建筑个体要通过建筑空间的组合来表达个性，建筑群体的布置是传统建筑艺术的精髓。它引导人们对建筑群做动态的观察体验，处处反映着时间和空间结合的理性思维方式和人与自然的亲和关系。

⑤以象征主义手法表现特定的主题。在园林中表现意境，在宗教建筑中表现世界观，在宫殿建筑中表现政治制度；以至一些装饰构件与小品，甚至单体建筑，都成为一种包含了固定意义的象征符号。

从20世纪初起，中国的生产关系和社会制度相继发生重大变化。随着其他建筑体系的作品越来越多地移植，新的建筑材料也逐渐显现出取代传统材料的趋势。中国建筑不可避免地面临着根本变革。但同时，对中国传统建筑所包含的丰富内容和所取得的科学成果的研究却方兴未艾，并引起日益广泛的注意。

十二、工艺美术

【原始陶器】

我国在距今1万年左右发明了陶器，是世界上最早出现陶器的地区之一。虽然现在我国尚不能详知发明陶器的途径，但陶器的发明却绝非偶然，它是人类物质文明发展到一定阶段的必然产物。陶器质地松软，具有明显的吸水性。其种类包括生活器皿、生产工具、随葬明器、工艺美术作品及建筑材料几大类。



船形彩陶壶

著名的彩陶和黑陶

人类进入新石器时代以后，开始了定居的生活，经营农业。陶器的产生与之紧密相连，故中国古代有“神农耕而作陶”的传说。在新石器时代，它几乎无所不在，在人们生产、生活中扮演着重要角色，如生产中用于收割的陶刀、

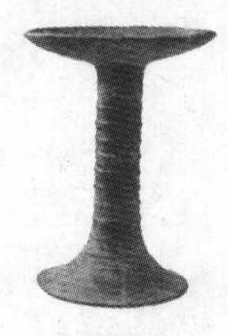


黑陶鳖形壶



黑陶形器

特狩的陶弹丸、捻线制纱的陶纺轮、鞣制皮革的陶锉。生活上，从烹饪、饮食、汲水到储藏等，陶具都是不可缺少的；



黑陶椭圆形豆

同时还有陶哨、陶埙、陶鼓、陶响球等乐器，以及反映原始宗教内容的女神塑像、动物塑像等。此外，陶器还广泛地用于随葬的明器。

陶器的发展经历了从实用目的到实

用与审美相结合的过程，创造出了不可胜数的陶制工艺品，从而使陶器无可争辩地享有造型艺术先驱的称号。中国新石器时代的彩陶艺术便是世界古代文化



黑陶细刻纹镂孔足鼎

艺术宝库中的一朵奇葩。由于烧造工艺的差异，陶器会产生不同的颜色。像青海大通出土的人物舞蹈纹盆、甘肃秦安出土的人形彩瓶、河南临汝出土的鹳鱼石斧图陶缸等，均是不可多得的史前艺术珍品。



彩绘陶鸭

此外，还有大量模仿动物造型的实用工艺器皿，如仰韶文化的船形壶、鹰鼎、葫芦瓶，大汶口文化的猪鬶、狗鬶、兽形壶，马家窑文化的人首器盖，红山文化的女神塑像，良渚文化的水鸟壶等等。在湖北天门邓家湾遗址发现了堆放着数千件陶塑雕像的窑穴，种类繁多，件件古朴生动，令人惊奇。



黑陶壶

到了距今 4500 年左右，由于采用了轮制技术和密封陶窑技术，陶器的颜色从以前的红色为主而变为以灰黑色为主，质量也大大提高，出现了一批空前绝后的黑陶精品。如山东龙山文化的蛋壳杯，漆黑油亮，陶胎仅厚 0.3 毫米 ~0.5 毫米，在器表和柄部还刻出纤细的纹饰和不同形状的镂孔。其工艺技术达到了古代制陶术的顶峰。

在新石器时代，还出现了陶器的另一分支，即建筑用陶。如在良渚文化中



硬陶布纹双耳钵

发现有火候不高、且形态不很规整的建筑用砖，胎心黑色，表皮红色，代表着人类建筑史上的一大发明。后来在中原龙山文化的淮阳平粮台城址又发现有用灰陶制成的陶水管。

弥足珍贵的刻纹白陶

夏商周三代已进入青铜时代，但陶

器依旧是人们日常生活的必需品。代表这一时期工艺水平的有原始瓷和硬陶，它们以高岭土制坯，经1200℃的高温烧



白陶爵

制而成。它的吸水性已经不十分明显，其性质已接近后来的瓷器。特别是商代晚期的刻纹白陶，也以高岭土为原料，质地坚硬，器表周身刻有与青铜器相同的花纹。图案精美，造型秀丽，颜色皎洁细腻。刻纹白陶属于礼器，所见有簋、



灰陶瓦楞纹双耳系罐

鼎、尊、杧等，数量很少，大都集中于当时商王朝的国都——安阳小屯。

这一时期的建筑用陶出现了三通陶水管。西周时出现了陶瓦和圆形瓦当，它们标志着人类建筑形式上的一个重要转折。

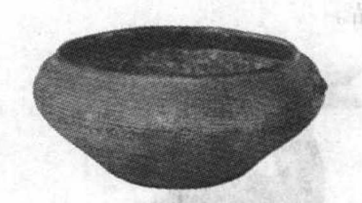
走向专业化的制陶业

春秋战国时期，随着城市规模的扩大和工商业的发达，陶器生产更加集中，也更加专业化。这一时期，中国北方广泛使用的是灰色陶器，除当作日常生活



陶鬲

用品外，还大量用于随葬。在长江以南则流行印纹硬陶、灰陶和原始瓷。由于中国幅员辽阔，各地区自然环境不同，人们的生活习俗、文化传统也大相径庭，表现在陶器的种类和装饰上也差异很大。到战国末期，随着经济文化交流的进一步加强，陶器中开始逐步出现一些共同的因素。



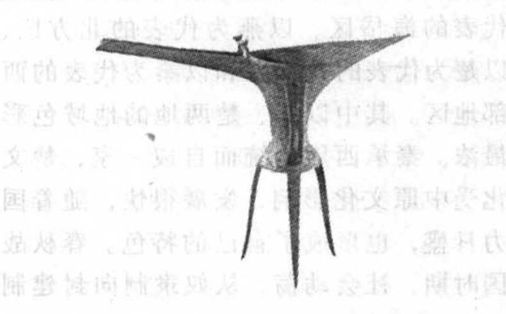
黑陶鼎

春秋时逐渐出现了陶制的方形、长方形薄砖。至此，建筑用陶的基本门类已大致确立并迅速发展起来。战国时，列国流行半圆瓦当，上面均模印有生动的花纹图案，区域色彩很浓，如燕下都的饕餮纹、齐临淄的树木双兽纹、秦咸阳的云纹等。此后，这一传统代代相传，成为中国古代建筑的一大特色。

【原始青铜器】

铜是人类最早认识和使用的金属。最初人们利用天然铜块制成工具和装饰

品，后来人们发现在冶铜时掺入一定比例的锡或铅，可以大大降低其熔点、增强其硬度，由此便产生了青铜。青铜熔点低，熔液流动性好，便于制作容器。



铜爵

中国古代的青铜器以其制作规模之巨大、造型之精美、做工之精致在世界上享有极高的声誉。

青铜文化的全盛时代

距今4000年左右，中国进入青铜时代。史传夏禹铸九鼎以象征九州，后来九鼎被夏商周三代奉为国宝。

全盛时代的青铜器分为早、中、晚三期。早期以河南偃师二里头遗址晚期所出土的文物为代表，已具有一定的铸造水平。除去刀、锥、铃等小铜器外，还有戈、戚一类兵器，爵、角、斝一类铜礼器；但这时铜器的胎很薄，器表也大都朴素无文。

商代中期的青铜器以郑州商代遗址和黄陂盘龙城遗址出土的青铜器为代表，年代大致在仲丁至盘庚迁殷以前。铜器出土较多，其中礼器有鼎、鬲、簋、觚、爵、斝等，而胎质一般较薄，只有单线条的花纹带。但其中像郑州发现的高达1米的杜岭方鼎，则需要相当高的制造水平。



青铜簋



凤纹牺觥

晚期以安阳殷墟出土的青铜器为代表。这个阶段的中期最富有特点，以河南安阳妇好墓所出铜器为代表，有很多新的器类，器形也更丰富，礼器一般较厚，花纹繁缛，并开始出现铭文。其中，最具代表性的是司母戊大方鼎。它是商王文丁为祭祀母戊而铸造的，于1939年在河南安阳武官村殷墟出土，重875千克，器形庞大深厚，鼎的腹部有兽面纹，有首无身，狰狞可怖，腹壁内铸有“司母戊”字样，脚部刻有蝉纹，线条简洁。司母戊方鼎集中表现了殷商时代青



司母戊大方鼎

铜冶铸业的生产能力和技术水平，是商代青铜文化高度发达的标志。

带铭文的西周青铜器

西周定都丰镐。随政治中心的转移，青铜工业的重心也随之西迁。这一时期的青铜手工业继承了殷商的传统，属于青铜时代的盛期，青铜器在规模和数量



外叔鼎

上都有增加。西周中期以后，国力渐衰，青铜器的形态和组合随之变化。比较明显的是青铜礼器中的酒器减少，列鼎和编钟开始出现，簠、盨、匜、剑产生。

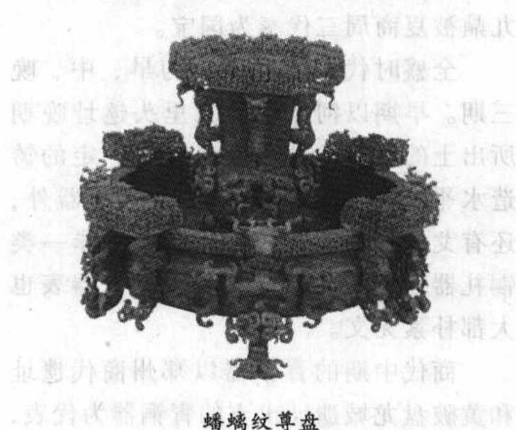
此时青铜器的表面流行比较简朴的带状花纹，最常见的是窃曲纹、重环纹和瓦棱纹，显得朴实舒畅。由于发明了焊接术，从而大大提高了生产效率。西周铜器精品有陕西淳化出土的大铜鼎，高 122 厘米，为迄今所见的最大的西周铜器。

西周铜器的珍贵价值突出地反映在铭文上。从西周早期便开始出现长篇铭文，如小盂鼎铭文达 390 字，西周晚期的毛公鼎铭文多达 494 字。其他铸有重要铭文的还有利簋、何尊、史墙盘等。这些铭文记载了当时一些重大的历史事件，具有重要的历史价值。此外，铭文还是研究中国古代文字演变和书法艺术的宝贵资料。

铜器发展的第二个高峰

春秋战国时期的铜器依据地域可分为：以三晋为代表的中原区、以齐鲁为代表的海岱区、以燕为代表的北方区、以楚为代表的南方区和以秦为代表的西部地区。其中以秦、楚两地的地域色彩最浓。秦承西周传统而自成一家，楚文化受中原文化影响，发展很快，随着国力日盛，也形成了自己的特色。春秋战国时期，社会动荡，从奴隶制向封建制过渡，此时的铜器反映了这一社会趋势，从春秋中期至战国中期，进入中国铜器发展史上的第二次高峰。

这一时期，铜器的变化主要体现在铜器形态的变化和新工艺技术的产生上。分铸法进一步发展器身和附件单独制模，焊接法普及，用方块模印法印铸的花纹



蟠螭纹尊盘

兴起，导致蟠螭纹流行，铜器表面被装饰得富丽堂皇。如四川成都出土的水陆攻战铜壶、山西长冶国墓出土的错金银铜壶等均属此类工艺中的杰出代表。

这一时期的冶铜成就还反映在用失蜡法熔模技术铸造铜器上，如河南淅川下寺楚墓出土的铜禁、湖北随县曾侯乙墓出土的尊盘和铜鼓等，均运用失蜡法

铸出极纤细精巧的主体蟠螭纹，层次繁杂，令人叹为观止。



秦公编钟

此时的乐器主要有编钟、编镈、铙、铎和錞于。尤其是信阳楚墓的钮钟和随县曾侯乙墓的编钟最为完整且规模宏大。



越王勾践剑

每钟可发两音，音色纯正，其中心位置12个半音齐备，这些青铜乐器的发现极大地丰富了先秦时期的乐律学。日常用



吴王夫差矛

具中最能反映工艺水平的是带钩和铜镜。战国时铜镜的制造以楚国最为发达。兵器中的精品当推吴越一带，如吴王夫差剑、吴王夫差矛、越王勾践剑均做工极佳，至今锋利无比。

【原始玉器】

玉器是以天然玉石为材料雕琢加工成形的工艺品。中国在世界上素有“玉石之国”的美誉。

新石器时代的玉器

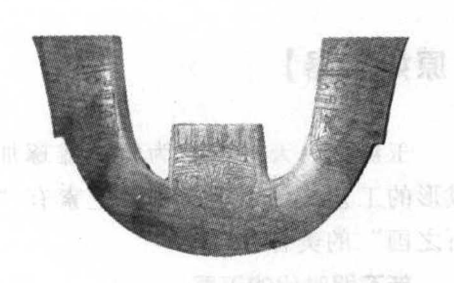
在新石器时代的诸多原始文化遗址中均有精美玉器，其中以辽西一带的红山文化和东南沿海的良渚文化最为引人注目。

在良渚文化的贵族大墓中盛行用玉器随葬，最多的一墓竟达200余件，种类包括玉琮、璧、钺、镯、冠状饰及鸟、鱼、龟等20余种。这些玉器制作精良，造型复杂，雕琢手法以阴线刻为主，包括浅浮雕、半圆雕、镂空和圆锥等。尤其是由细如毫发的阴线组成的繁密图像已具有浮雕的效果。琮是良渚文化玉器中体积最大、制作及雕刻最精美的玉器，每件玉琮上均有神人兽面像，体现了原始的图腾崇拜。

同一时期，北方的红山文化也出土了一批淡黄和绿色的玉器，种类有龙形玉玦、钩方形佩、三连璧、鱼、鸟、鸮、蚕等，雕刻粗犷简约，别有一番风味，



玉琮



山形玉饰

尤以玉龙最为引人注目。地处海岱地区的大汶口文化也曾出土有玉铲、玉旋玑、玉臂环和玉制人面。

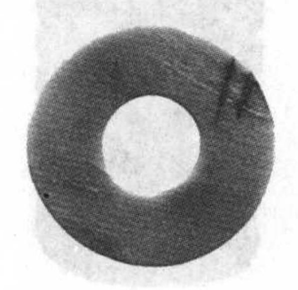
总之，在新石器时代晚期，玉器已初步蕴含了宗教、道德观念，并与政治、权力和等级身份发生了密切关系。



冕服玉人

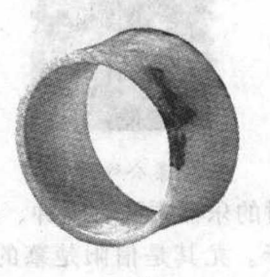
夏商周的平面玉雕

夏代二里头文化中多次发现有玉制的戈、刀、钺、圭、璋、瑗和柄形器，显然大都是由兵器和工具演化来的，在工艺制作上已相当精美。



玉璧

商周时期的玉器多具有象征性和装饰性，无论器形、图案，还是工艺，都比夏代有明显进步。有代表性的是仿铜玉簋、跪坐玉人、阴阳两性合体玉人等。商周时期的玉器有大量形象极生动的动物玉雕，造型精细准确、形象逼真，通身饰隐起的双勾纹。商代晚期出现俏色



玉镯

玉器，如安阳小屯出土的玉鳖，以紫褐色玉皮为背甲，四肢、腹部则为白色，构思精巧。西周中晚期的玉器已形成另一种风格，造型洗练夸张，线条流畅自然。

总体而言，夏、商、周三代的玉器以浅雕、浮雕等平面雕居多，但在殷墟出土的玉器中，圆雕占有一定比重。其中河南安妇好墓出土的 10 余件玉雕人像，具有十分珍贵的价值。

精致的战国玉器

从春秋晚期开始，玉器发生了比较明显的变化。玉器上的花纹由简单向繁密的方向发展，并流行隐起的涡纹，器物显得圆润丰满。战国早期的代表作是曾侯乙墓出土的玉佩。它全长 48 厘米，宽 8.3 厘米，由 13 片镂空的各种形式或图案的玉片及 24 个圆环、半圆环或方扣连接而成。此佩纹饰均用隐起阴线琢法，起伏自然，顺着纹理，琢工精巧妩媚，是迄今发现的多节活动链状玉佩中最长、最精美的一件。


鱼形玉佩

体现战国玉器高度工艺水平的是战国中、晚期的玉器，其代表作有辉县固围村魏王室墓出土的大玉璜、平山中山国王墓出土的青玉带钩等。魏王室墓出土的大玉璜中有7块美玉、2个鎏金铜兽头，以铜片贯联起来成为一器，呈弧形，全长20.2厘米，玉质温润。色白而泛浅灰，是精美的和田玉。中间一玉微曲似折扇形，上侧琢一回首垂尾卧兽，


龙形玉饰

口部钻有一个小孔，便于穿系，下弧一鼻穿孔，供系玉佩用。此中心玉与其左右的扇面形玉琢有变形蟠虬纹饰，成为龙身，其外两侧为玉龙首，龙首口含鎏金铜虎首，虎首口衔有着卷云饰纹的椭圆形玉，图案匀称饱满，琢工细腻精巧。

战国时玉器玉质优良，王侯多使用和田玉，玉质细腻温润，光泽晶莹，青白色较多，偶见白玉。

【原始瓷器】

瓷器是中国的伟大发明，早在公元前16世纪的商代前期人们就烧制出了瓷


原始青釉双系罍

器。但在先秦时期，瓷器处于首创和初级阶段，故称为“原始瓷器”。

原始瓷器均施青釉，所以也称作“原始青瓷”。由于它具有比陶器更优的性能，因而很快受到人们的喜爱，使用范围日益广泛。

商周时期原始瓷器的发现地点遍布大江南北。常见的器形有尊、罐、簋、豆、盘、钵、碗等，原料加工不精细，质地也比较粗糙。胎色以灰和灰白色为


原始青瓷盂

主，少数为青灰和酱色，不够稳定。在器表的釉下大多都拍印或刻画花纹，主要有云雷纹、网纹、方格纹等。商、西周时期多采用泥条盘筑法，春秋时期逐渐流行了轮制的方法。江南地区，特别是浙江一带是原始瓷器的主要生产区域。


四系青瓷尊

此时多采用原始的龙窑。

战国时原始瓷器已成为人们重要的生活用具之一，使用更加普遍，生产规模和产量比以前有了较大的发展和提高。在江苏、浙江、江西和山西一带发现的瓷器的质量较好，原料经过加工处理，质地较细腻，胎多呈灰白色。釉层薄而均匀，多呈青或青黄色，少数呈淡黄色。多以S形纹为饰。成形工艺均采用陶车拉坯成形法，所以器形规整，器壁厚薄均匀。烧制中心仍在浙江一带。



原始瓷锥刺纹鼎

【原始漆器】

中国有着悠久的漆器制造史。最早的漆器发现于新石器时代中期的河姆渡文化遗址，包括一件朱漆木碗、五件木胎漆筒和几件漆绘的彩陶片，距今约7000年。在良渚文化的大墓中还发现了髹漆的棺椁和镶玉珠的漆器。《韩非子·十过篇》记载，虞舜时做食器，流漆



彩漆方壶



彩漆凤凰纹耳杯

墨于其上。禹做祭器，墨漆其外而朱画其内。

夏商周三代，漆器更为普遍，工艺技术也大有长进。在夏代二里头文化大墓中曾发现了殉葬用的漆匣，后陆续出



彩漆鸳鸯形豆

土了觚、钵、鼓、盒等漆器。在河北藁城河西遗址，发现有商代前期贴饰压花金箔的薄板木胎雕花漆盒、盘的残片，器表饰朱红的浮雕式黑漆花纹，有的还镶有绿松石，工艺精巧，色彩华美，反映出当时高超的工艺水平。

西周时流行在漆器表面镶嵌蚌壳一类装饰。如河南浚县辛村卫国贵族墓曾出土了一件漆器，上有磨制的小蚌条拼嵌的花边图案。最能代表西周髹饰工艺水平的是北京琉璃河燕国贵族墓出土的一批木胎漆器，种类繁多，器表均髹饰彩漆图案，镶嵌有蚌壳，其中有一件觚的器表饰线浮雕花纹，贴有三箍金箔，

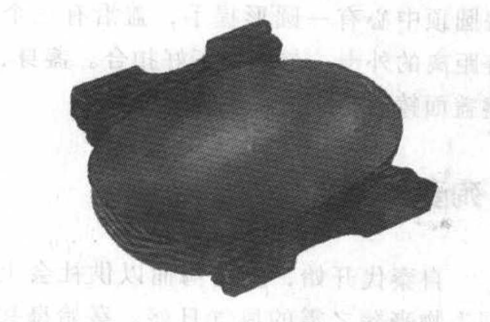

彩绘蟠螭纹漆簋

并镶绿松石。

春秋时漆器工艺的突出变化是，已有少部分漆器使用了金属附件。在山东临淄郎家庄一号墓出土的一件漆器残件上绘有人物、花鸟等细线图案，构图严谨对称，富有浓郁的生活气息，是一件不可多得的绘画作品。


彩漆簋

战国的漆器门类齐全，数量大增，已深入到生活的各个领域。战国漆器的


彩漆耳杯

工艺已获得很大的进步，花纹色彩华丽精美，而且许多种类前所未闻，其中以胎骨和装饰手法进步最大。此前，漆器主要是厚木胎，从战国中期开始大量使用轻巧的薄板胎，以适应卷制各类筒形器皿。这就大大减少了雕木成型的困难，提高了生产效率。此时还出现了精美的高浮雕、圆雕等漆器，体现了雕刻艺术与漆器制造业的结合，如湖北随县曾侯乙墓出土的高浮雕漆器。

特别重要的是，战国中期出现了使用“脱胎法”制作的夹纻胎漆器，有轻


彩漆鹿

巧牢固、漆液渗透性能好、粘附力强、造型稳定的特点，这标志着战国髹漆手工业的巨大进步。战国漆器工艺成就还反映在镶嵌技术上，有的漆器表面贴饰着被剪成各种图案的金箔。后来出现了“扣器”，即在薄板卷木胎或夹纻胎器的口缘镶加金、银、铜箍。同时，漆器上还装有铜辅首、金属盖钮等附件。此时图案花纹取材广泛，以龙凤、鸟兽为多，笔法流畅，如长沙出土的“狩猎壶”，图案夸张大胆，用色绚丽，具有很高的艺术价值。

【原始金银器】

金银器是以黄金、白银为原料加工

制造的器皿和饰件。金银有良好的延展性，可制作极薄的金银箔，又可拉成细长的金银丝，适于制作精美的装饰品和器皿。中国很早就用金银制作各种器物。


金虎纹图形饰

我国最早的金器产生于商代。在河南、河北、北京、山西等地的商代遗址和墓葬中均有金器出土。其中商殷中心区域出土了金片、金叶、金箔等饰件，而离这一区域较远的区域则出土了金臂钏、金耳环等。其中金臂钏用锤锞法制成，两端锤成扇形，再弯成环状；金耳环一端锤成喇叭口状，一端锤成尖状，整体弯成圆形。


猿形银饰

商代晚期的金器主要出土于山西楼后兰家沟，属于商文化与北方文化的结合体。这里出土了三件金珥形器，其中两件大小相同，另一件较小，都有一粒串珠，一端尖卷如涡纹，另一端较平，伸出一条细丝尾柄，尖部折上呈乙形，造型奇特。

战国时代，金银器皿制造工艺发展迅速。金银日用品和装饰品成为贵族和上层社会生活的重要组成部分。中原地区的金银器皿，主要发现于洛阳金村周墓。这里是战国末期周王及其附属臣子的墓葬。出土的金银器皿包括银杯三件、银盒三件、银铫三件、银卮一件。在长江流域，则以湖北随县曾侯乙墓出土的黄金器皿为代表，包括金盏、金匕、金

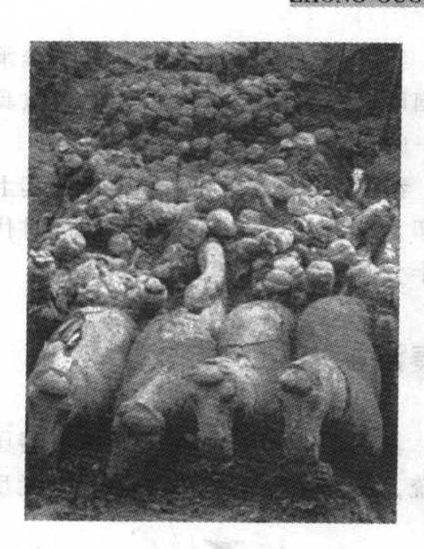

金器

杯各一件，金器盖二件。

曾侯乙墓出土的金盏高 10.7 厘米，口径 15.1 厘米，重达 2150 克，是目前已知的先秦金器中最大最重的。盏身为直口、浅腹、圆底，腹外有两个对称的环耳，底部有三个倒置状的凤形足。盏盖圆顶中心有一圆形提手，盖沿有三个等距离的外卡，与碗口正好扣合。盏身、盏盖面铸有精细的蟠螭纹和云纹。

【殉葬陶俑】

自秦代开始，烧造陶俑以供社会上层人物丧葬之需的风气日盛。秦始皇兵马俑可谓登峰造极。在已发掘的三个俑坑中排列着与真人一样大小的陶武士俑 7000 余具、战马 100 余匹，其数量之


楚王墓兵马俑

大，形体之巨，制作之精，令人折服。这一布局严谨、气势磅礴的庞大军阵既展现了秦王朝军队的编制、兵种和装备，也体现了秦军“坚甲利兵”、“勇于攻


秦始皇陵将军俑

战”的精神。这批陶俑的制作程序十分复杂，需按不同的部位翻型、粘接套合并雕刻成形。在这些武俑、战马的表面还绘有不同颜色的彩绘，这一切充分显示了秦代艺术的写实风格以及当时陶器制造业的雄厚实力。

汉代贵族也大量用陶俑殉葬，规模、


秦始皇兵马俑

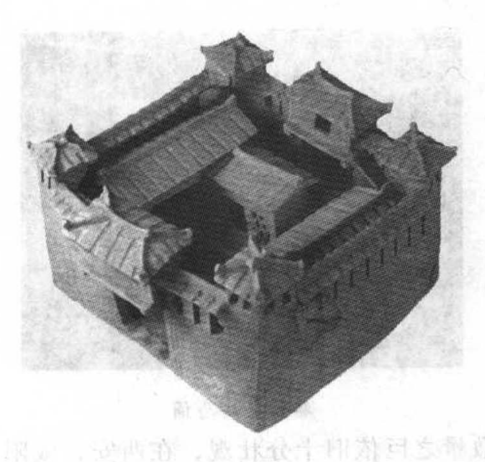
数量之巨依旧十分壮观，在西安、咸阳、徐州等地均发现随葬有数千陶俑的王侯墓。这些汉代陶俑身高仅60厘米，周身先绘以白色颜料，再用朱、黑两色绘出五官、发髻、服饰等，造型端庄秀丽。在西安市以北的阳陵发现了汉景帝刘启的陶俑丛葬坑。

【陶明器】

秦汉时期开始流行在墓葬中随葬描绘日常生活场景的陶明器。最初仅有谷


褐色釉谷仓

仓、炉灶，后来扩展到几乎无所不包，如高楼宅院、农田、陂塘、井栏、碓房、猪舍以及各种人物、家畜、家禽等等，有的还在器表绘有精致的彩色花纹，其


陶院落


蟾蜍玉兔瓦当

中不乏艺术精品。如成都出土的说书俑、济南出土的彩绘杂技组俑等，造型洗练夸张，表情俏皮生动。

【彩釉】

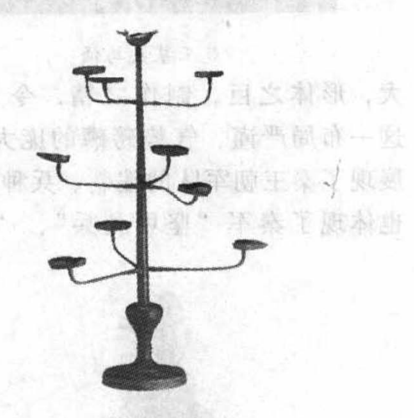
汉代制陶业的一项突出成就是釉陶的发明。釉陶的烧成温度在80℃上下，肉胎是砖红色，由于釉料中含有大量氧化铅，故又称“铅釉”。汉代釉陶的釉色多为浓厚的黄色和绿色，釉层清澈透明，色泽莹亮光滑。釉陶不宜实用，多用于随葬明器，器形多为仿铜礼器、动物俑像等等。釉陶的精品当推甘肃武威擂台汉墓所出的一件高达1.05米的五层绿釉雕镂院落模型。

秦汉时期人们日用陶器基本继承了战国以来的灰陶传统，并且愈来愈具有统一的风格。

秦汉以来，流行圆形瓦当，其上除模印花纹外，还印有文字言语，时代特征十分鲜明。

【秦汉铜器】

秦国在铜器上继承了战国时秦国的传统，铭文字体亦大致相同。最能反映

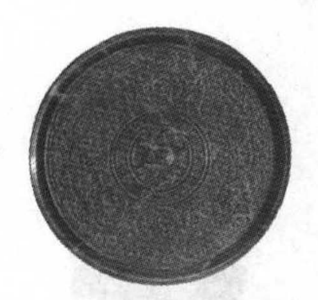

九枝连盏灯

秦代铜器制作水平的莫过于秦始皇陵出土的两辆彩绘铜车马。每乘车均驭四马，各有一铜御官俑，其尺寸取自真实车、马、人的二分之一，结构十分复杂，由三千多个部件组装而成，除青铜外还使用了少量金银饰件。车厢内外绘有变形龙凤、云纹，制作装饰极为精巧华丽。此外，在秦兵马俑坑还发现了大量的秦代铜兵器，其表层大多作了铬盐氧化处理，以增强合金抗腐蚀的能力，这在世界科技史上是极为罕见的成就。

汉代铜器中礼器、兵器锐减，生活器皿剧增，而且形制和类别有很大变化。主要器类有鼎、锤、壶、钫、釜、鏊、鐎斗、灯和熏炉。特别是一些器物定型


错金银云纹铜犀尊

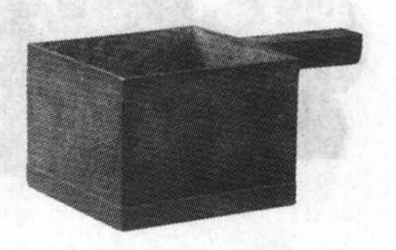
后便固定下来，如酒樽、博山炉、锥斗和洗即是。日常用具中最常见的是灯和熏炉，尤其是灯的式样极多，且不乏精品，如满城汉墓出土的鎏金的“长信宫灯”，广西合浦出土的“凤鸟灯”，甘肃武威出土的“十二枝灯”，山西朔县出土的“雁鱼灯”，贵州兴仁出土的“蟠


大乐贵富蟠龙纹镜

龙连枝灯”，江苏邗江出土的“错银铜牛灯”等。由于铁器的广泛使用，汉代用铜制作的兵器主要是弩机和镞，度量衡类有尺、量、权，兵器类有钟、钲、铎、铃。汉代制铜镜的工艺十分先进，与战国不同的是，在镜背多铸铭文。总体而言，汉代铜器注重实用，纹样朴素简约。但王侯贵族多用镶金的铜器，如河北满城汉墓出土的错金博山炉、鎏银蟠龙纹壶和鎏金银镶乳丁纹壶等均是汉代铜器中难得的精品。

新莽时的铜器与秦代相似，以度量


长信宫灯


新莽始建国元年方斗

衡较多，但复古之风极盛，青铜器大都质地精良，制作规整。


雁鱼灯

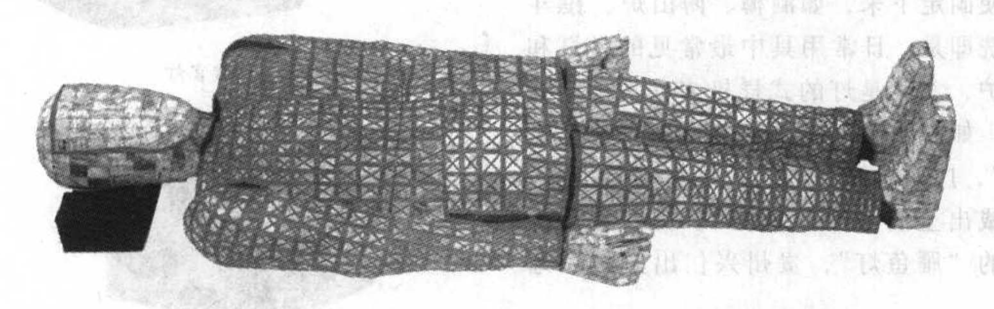
秦汉时期，数种与汉式铜器发展有完全不同风格的边地青铜文化，也已发展到盛期。

中国青铜器到东汉末年已接近尾声。魏晋以后，铜器已基本被各类其他种类

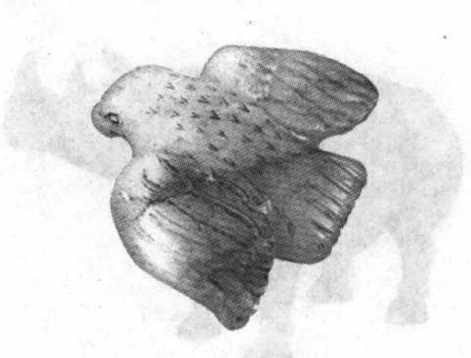
的器物取代，惟铜镜依旧流传下来，至唐代仍有不少新的工艺品种产生，如螺钿镜、金银平脱镜等等。作为千家万户的日常用具，铜镜的生命一直沿续到清代。

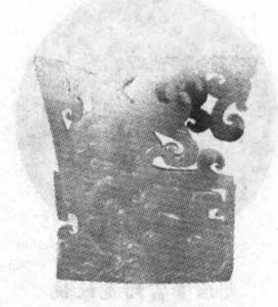
【秦汉玉器】

秦汉玉器继承了战国传统，但在器物的种类和组合上又有较大的改进。汉玉讲究雄浑豪放，极有气魄。具体还表现在器表隐起处常用细如毫发的阴线雕饰以增强立体感。另外，汉玉中高浮雕、圆雕和镂孔的表现手法增多，抛光技术也大有长进。汉玉大致分为四类：第一类为礼仪用，即“六瑞”，包括璧、琮、圭、璋、琥、璜六种玉器；第二类为葬玉，如玉衣、九窍塞、玉含和握玉；第三类为装饰品，如玉佩；最后一类为浮雕和圆雕的艺术品。汉玉中的精品有汉元帝渭陵附近所出土的镂空羊脂玉仙人奔马、玉熊、玉鹰等圆雕，广州南越王墓所出土的角形玉杯。


丝缕玉衣


玉熊


玉鹰


玉螭凤纹珌

东汉时玉器琢刻精益求精，如中山穆王刘畅墓出土的王座屏上雕刻有复杂的龙纹等花纹，器形优美，刻镂精工，是当时游丝刻的代表作。

【秦汉瓷器】

瓷器成为独立的手工业

秦汉的原始瓷器不少，但与战国时的瓷器存在着明显差异。器型以仿铜礼



瓷罐、瓷瓿

器为最常见，饮食器很少。这时期的制作工艺不及战国时期的精细，两者在工



青瓷壶

艺传统上看不出直接的承袭关系。上虞东汉中期稍后的窑场遗址是名副其实的瓷窑。可见当时陶、瓷彻底分家，瓷器成为一个新的手工业部门。



青瓷耳杯

东汉晚期瓷器臻于成熟

东汉晚期，瓷器终于摆脱了原始状态，成熟的瓷器被烧制出来，即青瓷器。这一时期的瓷窑遗址主要发现于浙江，尤其以上虞最为密集。上虞联江帐子山发现的两座龙窑比较典型。所出土的瓷器表明，东汉晚期成熟瓷器的质量比原始瓷器的质量有较大提高，但无论在造型、装饰技术和内容等方面都明显存在



青瓷钟

着原始瓷器的烙印，尚未形成自己的艺术风格。

【秦汉漆器】

西汉前期，漆器工艺在战国和秦代漆器的基础上获得了长足的发展。此时的漆器已不像战国时那样各地风格迥异，而是风貌渐趋统一。漆器生产数量增多，质量提高，不但制作精美，而且造形和髹饰方面有不少创新。



技击图漆画铜鉴

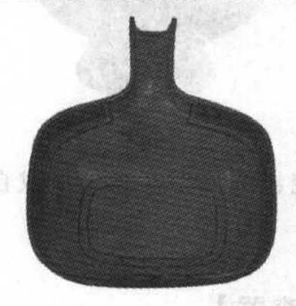
从胎骨看，汉代漆器流行木胎、夹纻胎和少量竹胎；就器形而言则与战国相似，但也创造出了新器形。长沙马王堆汉墓和江陵凤凰山 168 号墓出土的数



彩漆三鱼纹耳杯

百件漆器，设计精巧华丽，大小相差悬殊。

在髹饰技法上，汉代大大发展了战国时已出现的针刻技法，并发展到在针刻花纹上加上朱漆或用彩笔勾勒，乃至填绘金彩，使图案更加醒目。西汉中期，



彩漆鸟纹匜

贴饰于漆器表面的金箔花镂刻精细、形象生动，并与金银扣、箍、彩描漆相结合，构成一种异常华丽富贵的工艺。此时还出现了这样的漆器：在器顶、盖上镶金银花叶，以玛瑙、琉璃珠为钮，器



黑漆玳瑁盒

口、器身镶金银扣、箍，其间用金银箔嵌贴出镂刻的人物、神像、鸟兽，以彩

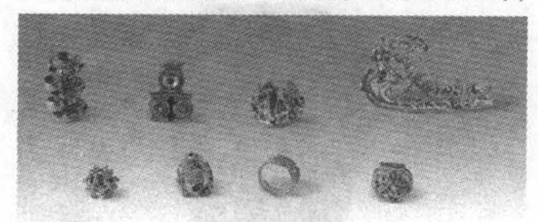


彩漆人物图盘

绘云气、山石等为依托。安徽天长县汉墓出土的双层银扣彩漆奁、月牙形双层盒，江苏连云港出土的长方形、椭圆形盒，均为此类漆器的精品。

【秦汉金银器】

汉代，手工业较前代有很大进步，金银器制作技术得以持续发展。两汉时，



金装饰品

金银器制作的方法繁杂精致，工艺水平很高，标志着汉代金银器工艺已经脱离了青铜器工艺的传统技术，走上独立发展的道路，并逐步达到了成熟阶段。



金座足

两汉时期的金银器在我国南北方均有出土。江苏盱眙南窑庄窑藏中曾发现金版、金饼及金兽。金兽出土时盖在装有金币的铜壶口上，重9000克，含金量达99%。金兽作蜷伏状，两前肢置于颔下，颈部戴三轮项圈，额间有一环钮，周身饰有圆形花纹。江苏刊江甘泉二号汉墓中，出土了金泡形饰、质形饰、品形饰、王冠形饰等。这些金器做工极为

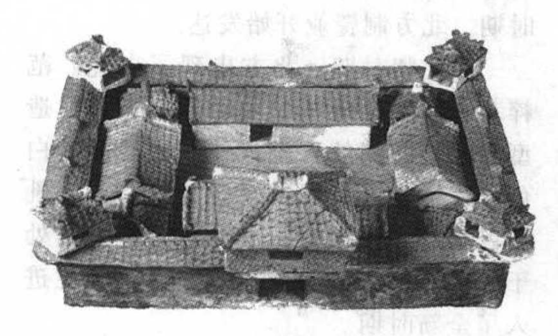


镀金银竹节熏炉

精细，已具有相当高的工艺水平。北方出土的如中山王刘靖墓中的掐丝金龙，采用了锤鍱、焊接、掐丝等多种工艺，富丽堂皇。

【低温釉陶】

由于瓷器的逐步普及，制陶业呈明显的衰败景象。日用器皿大大减少，陶制明器仍十分流行，但质量已大不如汉代。这一时期在江南流行一种塑有楼阁



青瓷宅院

人物的陶罐。在北方地区，低温釉陶器已具有较高水平，品种逐渐增多，并出现了多色釉，为后来的唐三彩奠定了基础。这一时期的陶塑艺术以北朝的为最美，它在继承汉代艺术传统的基础上又吸收了佛教艺术养分，注意神态的刻画，形式也丰富多样。种类有文武官员、男女侍俑、伎乐俑、驼、马和镇墓兽等。

【唐三彩】

在汉代以来低温釉陶的基础上，唐代出现了著名的“三彩”陶器。唐三彩以白色粘土为原料，用含有铜、铁、锰、钴等元素的矿物作釉料的着色剂，最后



三彩胡人骑马俑

形成斑驳不一的美丽彩釉。唐三彩以黄、绿、白、赭为主，蓝、黑色甚少，但极名贵。其中以黄、绿、白三色最常见。

唐三彩制品分为器皿和俑两大类。



三彩骆驼载乐俑

器皿主要用于生活用具，俑主要作装饰，包罗万象，是唐手工业中品种最丰富的。

唐代盛行厚葬，三彩明器便应运而生，而且发展速度很快，开元时达到高峰。其中最有吸引力的属骆驼和马，用马陪葬的较多。三彩马体态健美，强壮有力，姿态惟妙惟肖。西安唐墓中出土的两件骆驼载乐俑是三彩骆驼中的珍品，体现了唐代统一繁荣的盛世景象。

唐三彩在丝绸之路沿线和海上交通线上的许多地区都有出土，这足以证明它在当时的中外文化交流中扮演了重要角色。

【魏晋瓷器】

魏晋时期，成熟瓷器发展很快，北方还烧制出了白瓷器。

南方由于战乱较少，社会安定，生产发展，瓷器制造业得以迅速发展。作为瓷器的重要发源地和主要产区之一的浙江的烧瓷业十分兴盛，同时，江苏的制瓷业也发展迅速。太湖的宜兴在东吴、西晋时便烧制出具有一定质量的青瓷器。西晋统一后，制瓷业迅速普及，并在南朝初期形成了各具特色的制陶区域。

南方瓷器一般分为两大类：一类是日常生活用具，其中圆形器都是拉坯成形，胎壁厚薄一致，造型规整。在西晋时还流行将瓷器塑成动物形象；另一类是专供随葬的明器，东晋以后逐渐减少。

瓷器的原料都采用当地瓷土，加工精细，胎多呈灰色，坚硬致密。其中浙江金华一带的瓷窑中，出现了施釉前先在胎体外表刷一层化妆土的做法。化妆土制瓷法在东晋时得以普及，这对扩大



青瓷唾壶

原料范围和烧瓷区域提高质量起到了积极作用。这一时期釉层均匀，多呈豆青和淡青色，少量的为深灰和黑色，光泽好。装饰技法有刻、画、模印、贴花、堆塑、镂孔等，内容十分丰富。但在东晋、南朝时较多地使用了褐色点彩的装饰技法，同时，受佛教艺术影响，刻画或浅浮雕式的莲花纹逐渐流行起来。这时窑炉和烧制技术较东汉后期有了明显的改进，从而彻底摆脱了瓷器的原始性。

北方战乱频繁，社会经济遭到破坏，因此瓷器手工业兴起较晚。其中从北魏延兴四年至太和八年（公元 474 ~ 484 年）的司马金龙夫妇墓出土的一件青瓷唾盂是这一时期的精品。到东魏、北齐时期，北方制瓷业开始发达。

南北朝时期，北方出现了白瓷。范粹墓中首次发现了北朝时期的白瓷，造型与北方同期的青瓷大体一致。胎呈白色，较细腻，烧成温度一般较高，施乳白色釉，光泽很好。虽然此时白瓷仍处于初创阶段，但它预示着瓷器手工业进入了全新时期。

【隋唐五代瓷器】

隋唐五代时期，瓷器手工业进入全面发展时期。瓷器生产区域不断扩大，除原有的地点外，湖南长沙望城、江西景德镇、河南巩县、河北曲阳等地也开



青瓷双层齿沿盖罐

始烧瓷；以前的上虞窑、湘阴窑等相继进入盛期，并在全国范围内形成了越窑、



白瓷双系鸡首壶

岳州窑、婺州窑、寿州窑、洪州窑和邢窑等各具特色的名窑。

这一时期瓷器的质量显著提高，工匠们进一步掌握了原料的性能，使烧出的青瓷晶莹光亮，黑瓷深沉光润，白瓷也迅速发展，从而形成南方以烧青瓷、北方以烧白瓷为主的“南青北白”的格局。

青瓷器是这个时期的大宗产品，主



邢窑白磁注

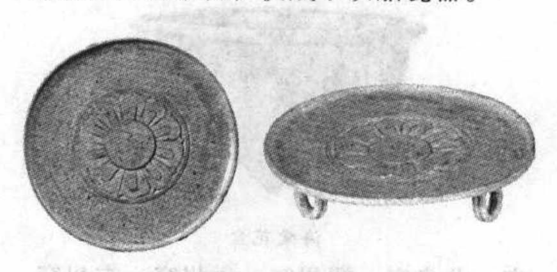
要产地在南方，北方亦有生产，但风格迥异。在众多青瓷窑中，浙江越窑烧制质量最好，代表了当时青瓷生产的最高水平。其他各窑也不乏精品，如唐早期的长沙窑，大胆采用在釉下以褐、绿色绘画花纹的方法，为青瓷生产开辟了一条新路。

白瓷是这时北方生产的主要品种，最有名的首推河北的邢窑。邢窑以烧制白瓷为主，器类较多，造型朴实无华，有粗、细白瓷之分。除邢窑外，河南巩窑也很有名。



白瓷凤把双联瓶

与此同时，还有绞胎瓷器问世。绞胎瓷器是将白、褐两种颜色的瓷泥相互混合在一起，然后拉坯成形。这样瓷胎上便出现白、褐相间的纹理，再施以透明釉，入窑焙烧，便成了绞胎瓷器。



越窑青瓷刻花环足盘

【宋代瓷器】

宋代的瓷器工艺高度发展，“宋瓷”



定窑白釉莲瓣纹长颈瓶

成为闻名世界的工艺品之一。它不仅品种齐全，而且名窑遍及全国各地。宋朝为掌握著名窑场而为皇族贵戚专制高级



玫瑰紫釉鼓钉三足洗

瓷器，建立了官窑，由此形成宋瓷中民窑和官窑的不同风格。宋瓷品种从釉彩上可以概括为青、白、黑、彩四种类型。每种类型又因产地不同而呈现千姿百态的风貌。著名的窑场有汝窑、定窑、钧



海棠花盆

窑、龙泉窑、耀州窑、磁州窑、吉州窑、建窑、景德镇窑等。宋代工匠已掌握了多种烧造技术和装饰技法，如建窑以烧黑釉瓷闻名于世，烧出的器物的釉色变



定窑白釉孩儿枕



紫红釉尊

化非常丰富，常显现“银星斑”、“兔毫斑”、“鹧鸪斑”、“玳瑁斑”等美丽斑纹。景德镇窑工在透明釉中加少许铁，



虎形瓷枕

烧成著名的“影青器”。此时，中国瓷器制造方法传播到东、西各国，对世界文化发展作出了重大的贡献。

【蜀锦】

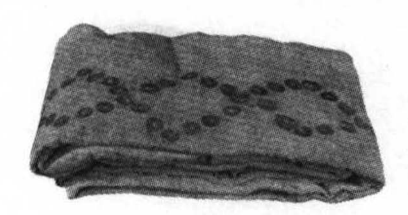
从三国到两晋，四川的织锦业非常发达，居全国领先地位，当时成都织造的经线起花的彩锦色泽美丽、花纹新颖，织造技术已达到成熟的地步，被誉为“蜀锦”，名扬天下，另外还出现了加金锦等新品种。南北朝时期丝织物中出现

了纬线起花锦，较经线起花有很大进步，能织出比经锦更繁多的花纹和宽幅的织品。

唐代时纬锦非常流行，并且发展了经纬线互相融合起花的新技术，为中国织染工艺的进一步提高创造了有利条件。唐代丝织的品种极为丰富，以缭绫、红线毯、织成锦等最为繁华。唐代纹锦以花鸟为主要的装饰题材，如联珠团窠纹、鸟会瑞草、散点小簇花、写生团花等，由于受佛教影响，新奇富丽的宝相花、莲花图案也广泛流行。

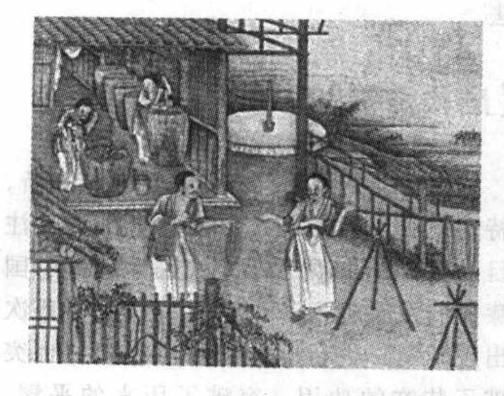
【宋锦】

宋代最有名的锦有两种，一种是四川产的蜀锦；一种是苏、湖、杭州等产



棉毯

的宋锦。二者皆为精品。宋锦采用一种精密细致的“三枚斜纹地”，经线分面经和底经两重，面经用本色生丝，底经



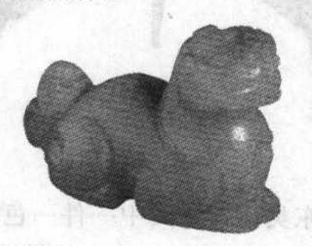
染布图

用有色熟丝，纬用多种色彩的练丝。以底经作地纹组织，面经作纬线幅长的“结接经”。这种结构继承了唐以来的纬锦织造技术，用彩纬加固结经，形成纬三重起花。宋锦的织造过程完全体现了中国本民族的风格，因而显得严谨规范。

【隋唐玉器】

魏晋南北朝时，玉器的数量和质量急转直下，这显然是这一时期战乱不止、经济萧条的直接后果。

隋唐时期，经济空前繁荣，作为工艺美术的玉器业很快复苏并走向了一个新的高峰。随着与西域各国交往的加强，往西域一带输出的玉料激增，反过来直接刺激了玉器的生产。这时的玉器品质精良，色如羊脂，技艺精湛。种类有羽觞、飞天、杯、璜、镯、带板和哀册等。唐代玉器的花纹大量涌现出花鸟、人物、走兽的内容，流行缠枝花卉、葵花、飞天、人物。富有浓郁的生活气息，写实能力大大提高，可谓形神兼备。这些显然与当时绘画、雕塑艺术的成熟不无关系。唐代开始出现了一种表示官位高低的玉带板和一些新饰件，具有实用价值的玉制容器增多。隋代李静训墓出土的金扣白玉盏和金镶白玉镯均制作精细，金玉相互衬托，愈显高雅富贵，可谓隋唐玉器的代表作。



青玉狮



青玉飞天

北宋初年，金石学兴起，极大促进了人们对古玉的收藏和考证。随着文人花鸟画的流行，玉装饰题材成为玉器的另一特色。

【东吴漆器】

魏晋南北朝时，漆器业急骤衰败。这与当时长期战乱、社会动荡不安有直



季札挂剑图盘

接关系，另一方面是因为受到瓷器业兴起的打击。1984年，安徽马鞍山市出土



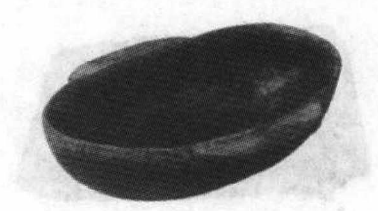
凭几

了一批东吴漆器，其中一件一色漆凭几，器表处理相当考究；另一件锥刻戗金黑漆盒盖，在稠密的云气纹中添加了人物和珍禽异兽图盘；还有一件黑、红、黄三色相间的犀皮耳杯。此墓中还出土了



彩绘宴乐图漆盘

一批反映社会风情和历史故事的彩绘漆画精品，如“宫闱宴乐图盘”、“季札挂剑图盘”、“童子对棍图盘”等，图案设计精美，生活气息浓厚，写生手法不凡，增强了油彩的运用。这批珍贵的漆器弥补了该阶段漆器工艺发展的缺环。



犀皮鎏金扣皮胎漆耳杯

在西晋至南北朝的300余年中，随着佛教的流行，出现了使用夹纻法制作的佛像及用氧化铅调油作画的密陀绘技法。

【唐代漆器】

漆器的主要品种在唐代已基本齐备，特别是实用漆器已十分发达。最引人注目的成就是出现了雕漆，它标志着中国漆器的发展进入一个新时代。漆器首次出现了用刀进行雕刻的手段，漆层也突破了装饰的功用，突破了历来的平髹、


镶嵌螺钿人物花鸟镜

勾填、彩绘、镶嵌的范围，开始迈进浮雕艺术的领域，并很快形成了一支独立的门类，走向了繁荣。此外，能反映唐代髹饰工艺水平的还有堆漆、金银平脱、螺钿等。


镶嵌螺钿莲花葵花镜

堆漆即使用稠漆堆塑形成凸起的花纹。这一技法始于西汉，至唐已发展成为一种风格。金银平脱是唐代漆器中最豪华富丽，而且又最盛行的一种技法。唐代花纹镂刻极为精美，成为当时一种最具代表性的工艺品。另外，平脱和金属器的发展兴盛互为依托。五代时，平脱仍盛行不衰，宋代以后迅速衰落。

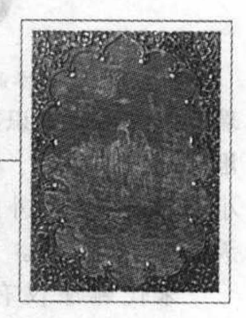
螺钿在唐代十分流行。它也属于平脱，但使用的原料是裁割出图像的贝壳，其上再施线雕，然后在漆面上拼镶出图案花纹。唐代风行螺钿铜镜，如洛阳出土的人物花鸟螺钿铜镜，用贝壳拼贴出


龟兹乐舞屋形盒

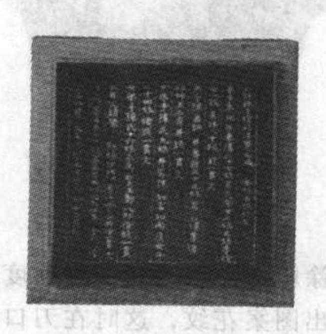
人物仕女、珍禽瑞兽和山石树木，整个构图恬静祥和，一派盛唐气象。

【宋代漆器】

宋代漆器的风格发生了突变，流行一色漆，颜色以黑为贵，其次有紫、朱



描金堆漆舍利箱

等色。一色漆，即通体只用一色，质朴无纹，故又名“无纹漆器”。正因为没有纹饰，往往以形取胜，宋代一色漆的


描金堆漆经函

造型与瓷器相似。一色漆的胎骨使用了圈叠法，这是从薄片屈木胎的基础上发展而来的一种工艺，是漆器发展史上的一项重要革新，优点是不易变形。

螺钿为宋代漆器的重要品种之一。螺钿有厚薄之分，由此形成两大类。自五代宋初上溯至西周均系厚螺钿，宋代苏州瑞光寺黑漆经函是宋初厚螺钿的代表作。薄螺钿始于北宋，已具有很高水平。宋代继承前代的堆漆传统，如浙江



水晶孔雀

瑞安慧光塔北宋识文经函的外函用漆灰堆出佛像、神兽、飞鸟、花卉，并嵌以小粒珍珠。花纹外的漆地用金色绘出飞天、花鸟等图案。

宋代雕漆仅有两件可信实物，即“醉翁亭剔黑盘”和“婴戏图剔黑盘”，均藏于日本。剔犀漆器在南宋墓中亦有发现，是用两三种色漆在胎骨上有规律

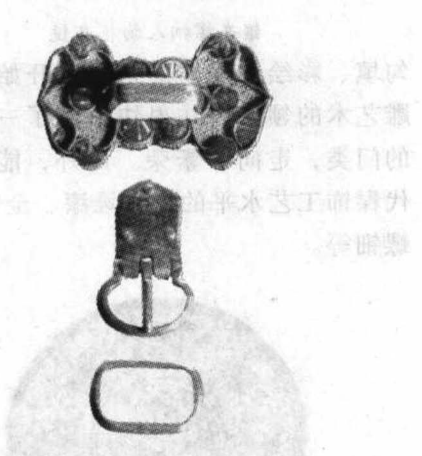


花瓣式圈足漆碗

地轮流涂刷，待积累到一定厚度时再用刀剔刻出图案花纹，这时在刀口断面上便会显露出层层不同的色彩，达到一种奇妙的效果。

【唐代金银器】

唐代是中国金银器生产的繁荣时期，这在器皿制造上尤为突出。唐代设立“金银作坊院”，将全国各地的能工巧匠集中到一块，使他们能相互学习、取长



渤海国金带饰

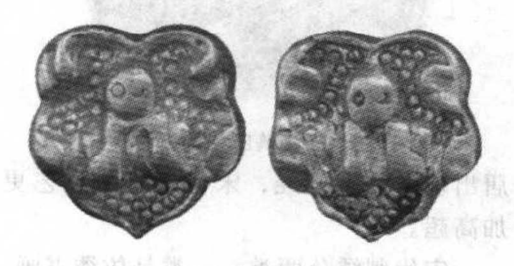
补短。唐代中外交往频繁，具有悠久传统的中亚、西亚金银器也对中国金银器物的制造产生了影响。因此，唐代金银器的制造技术发展迅速。

唐代金银器大量采用锤鍱技术，还出现了切削、铆、大焊、小焊、两次焊、



士人对奕鎏金银茶具

掐丝焊等工艺。唐代金银器种类很多，主要有碗、盘、碟、杯、壶、盒、铛、炉等。器物大量采用流线、圆弧式的造形方法，显得大方、活泼。唐代金银器的纹样繁缛，许多器物采取满地装，富丽堂皇。



突厥人金带饰　正背面

唐代金银器中刻有文字，据此可将其划分为早、中、晚三个时期。在早期，器物种类以碗、盘、杯、盒为主，形状不少是多棱、弯曲的，器壁较厚，纹样中的图案内容主要是歌舞、狩猎，植物纹以忍冬、葡萄为主，动物纹以飞狮、天马、独角兽、犀牛为主。在中期，总体而言，器物变化不大，纹样中鹿、鸿



鎏金怪兽纹银盘

雁、蜂蝶、绶带鸟更多。晚期的器物种类增加，器形多高圈足外撇，呈喇叭状，花口器流行。纹样以折枝、团花为主，局部分单元布置，留出较多空白，盛行用细碎线刻出小花作边饰。唐代金银器前期体现出中亚、西亚的风格，中期完成了中国化过程，晚期进一步发展。前期的金银器制造中心在北方，晚期南方



鎏金银盘

工艺迅速发展，并表现出与北方的不同风格。

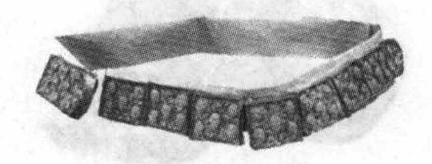
【宋代金银器】

宋代金银器制造业在技术上又有发展，其制作和使用范围已不局限于皇室



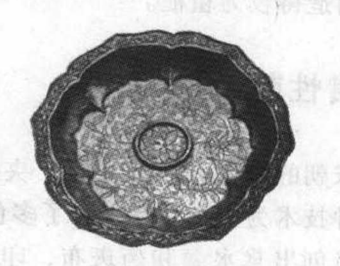
凤饰金簪

和贵族。南京幕府山北宋墓出土的一批金银器中的心形金饰极为精致。它由两



缠枝花卉纹金带

个椭圆形的金片合成，加以镂空、錾刻、掐丝手法，使器物玲珑剔透。江苏省溧阳小平桥出土的鎏银盘，盘内锤出瑞果



描金堆漆舍利箱

图案，呈高浮雕效果。另一件乳钉纹鎏金银盏器的壁为夹层，外壁饰乳钉，类似青铜器。

宋代的金银器除了装饰品、生活用品之外，较多的还有银塔、舍利瓶、佛



八封纹银杯

像、佛教寺院用品。

辽代的金银器皿多仿造唐代器物，但也有银鸡冠壶、金银面具等具有民族特点的器物。辽代的金银装饰品很发达，辽宁省朝阳辽墓出土的鎏银片带由数万件方形银片组成，每片以缠枝纹为地，组成了高浮雕的童子游乐图。赤峰辽墓



金娃娃

还出土了精美的银鎏马具。西北的夏王朝的金银器工艺与两宋有密切关系，但器皿制造得较为粗糙。

【观赏性刺绣】

宋朝的印染技术以蜡缬、夹缬及绞缬三种技术为主，并且兴起了多色染缬。后来又创出浆水缬和药斑布，印染工艺达到更高水平。刺绣工艺也有长足进步，



瑶台跨鹤图　刺绣

唐出现了刺绣佛经，宋代的刺绣技艺更加高超。

宋代刺绣分两类：一类是仿绣书画，以供观赏用；一类是实用性刺绣，用于



缂丝莲池水禽图　朱克柔

衣服装饰。前者作为观赏性的刺绣已臻于成熟，内容由唐时多绣装饰性绘画转向仿摹名家书画，风格注重写实，以追摹原作的笔墨线条、色彩浓淡和风采气韵为能事。

刺绣工艺以绣线丝理表现物象，除画面景象外，绣工更具美感。如传世宋绣《瑶台跨鹤图》，运用多种针法以表现不同的内容：衣服和山石用擞和针，竹叶用齐针，飘带和鹤用缠针，云彩和

房屋局部轮廓及衣着局部加盘金及钉金，地板用编针，又借色绣来表现景物层次，地都染成浅棕色，天空部分加染蓝灰色。像这样灵活的技法在宋代以前是见不到的。这些刺绣工艺技法的运用都是以增强艺术效果为目的的。

【玻璃器】

在宋、辽、金时代，我国的玻璃烧造业已相当发达。玻璃器皿的广泛使用



玻璃鸟形装饰

给当时人们的生活带来了许多便利，也带来了独特的装饰作用。

这一时期玻璃烧造业的发达，首先表现为烧造地区分布广泛，其次表现为玻璃器皿的种类比较多，主要有玻璃瓶、玻璃葫芦瓶、玻璃葡萄、玻璃花瓣口杯等。

这一时期的玻璃制造业还未受到阿拉伯工艺的影响，所制玻璃多属高铅玻璃，主要由铅、硝、石膏混合烧制而成。



玻璃葡萄



玻璃带托葵式碗



玻璃壶形鼎

如定县塔基出土的玻璃葫芦，含铅量高达70.04%。这种玻璃的特点是“色甚光鲜，质则轻脆”，所以多用于装饰陈设。

【紫砂陶器】

紫砂陶器是一种质地细腻的无釉细陶器。所用原料属于高岭土—石英—云母类型。其特点是含铁量较高，颜色有赤褐、淡黄和紫黑等色。紫砂器初创于宋代，明中叶以后盛行，其中以茶壶最受欢迎。此外，用紫砂制作的雕塑和其



方曾叁紫砂彩大壶

他工艺品也很有魅力，如玩具类的香合、花杯、辟邪、镇纸等小件器物。明代一些民间巧匠制作的紫砂工艺品极其珍贵，后代多有仿制品。



宜兴窑陈曼生制紫砂壶

【陶胎琉璃器】

陶胎琉璃器是以铅为助熔剂，以含铁、铜、钴、锰的物质为着色剂，再配以石英烧制而成。一般采用二次烧造，即先烧好素胎再施琉璃釉，再经低温釉烧而成。明代为琉璃制作的大发展期，超过以往历代。建筑用琉璃器遍及皇家宫廷、院落、陵墓、宗教庙宇、佛塔供器等。其代表作为明代洪武九年在山西大同市内雕刻、建造的琉璃九龙壁。除建筑用琉璃外，明代宫廷还烧造各类琉璃器皿。

【法华器】

明中叶以后在晋南一带还流行一种具有特殊装饰效果与独特民族风格的日用器皿——法华器。其胎质与琉璃一样，釉的配方也大致相同，但助熔剂是硭硝。山西所产的法华器，一般为小件花瓶、香炉、动物等。在器物的底色上，琉璃器一般为黄绿两色，法华器则以紫色和孔雀绿为主，并缀以黄、白、孔雀蓝等花色，艺术效果十分独特。

【青花瓷】

瓷器工艺在前代的基础上继续向前发展，陶瓷艺人在釉彩、纹样、造型及



青花莲池水禽图壶

题材处理等方面继承和发展了以前的优良传统，并有所创新。景德镇自元以来成为全国制瓷中心，制瓷技术超过了前代。元代烧成的青花瓷代表了当时制瓷



青花牡丹唐草纹瓢形瓶

工艺的新成就。青花瓷以钴料在未经火烧的坯体上绘画图样之后，施一层透明釉，放入窑中，在高温下一次烧成，釉下呈现出蓝色的花纹。器形多样，胎质呈白色，较为细腻，釉色白中泛青，纹饰内容丰富，具有明显的时代风格。

【永乐白瓷】

景德镇在明代很快昌盛起来，窑场急剧增多。为了满足宫廷之需，明初在



青花云龙纹双耳瓶

此设立御器厂。明代最具成就的瓷器是白瓷。



德化窑白釉象耳弦纹尊

白瓷器以景德镇窑烧制的薄胎瓷和福建德化窑烧制的白瓷最有特点。薄胎白瓷始制于明永乐时期（公元 1403 ~ 1424 年），胎质细密，薄至半脱胎程度，可光照见影。釉纯净、均匀、柔和悦目。到成化时期更胜一筹，胎薄几乎达到了



甜白釉僧帽壶

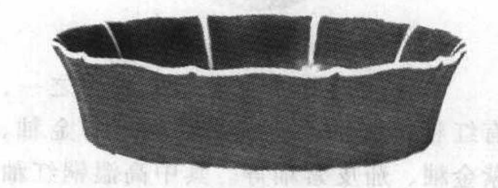


化窑白釉玉兰纹尊

脱胎的程度。德化窑产的白瓷质地细腻，透明度高，釉色光润明亮，纯白如凝脂，在光照下，隐现粉红色，因此被人称为“釉油白”、“象牙白”。

【明清彩釉】

明清时代，白瓷和青花瓷又有发展，但最突出的特色是颜色釉丰富多彩，配



红釉菱花式洗

料和烧成技术更为先进，出现了许多精品。

清代的白瓷多为生活用具，釉色白中微微泛青，装饰题材普遍采用花卉，也有的以八仙和诗句为饰，艺术效果很好。



青花缠枝莲纹花觚

青花瓷在此时备受重视，成为生产的主流。康熙时期（公元 1662 ~ 1722 年）是清代青花瓷烧得最好的时期，色调纯蓝，层次分明。花纹题材丰富多彩，除山水、花鸟外，还有以文人风尚和各种文艺作品为画面的内容。



斗彩海兽纹罐



釉里红加彩花卉纹水盂

单色釉瓷是最为常见的品种之一，有红釉、蓝釉、黄釉、绿釉、乌金釉、紫金釉、茄皮紫釉等。其中高温铜红釉备受推崇。其胎质细腻，呈白色，釉鲜艳而匀润，有的还饰有暗花云龙纹。清代以康熙时期的郎窑红和豇豆红最为名贵。

彩绘瓷器是明清时的重要品种。它有单彩和多彩之分，又有釉下彩和釉上彩之别，还有的将二者结合使用，极为丰富。其中计彩、五彩、斗彩、珐琅彩、粉彩影响较大，颇有典型性。



五彩龙凤花卉纹瓶

斗彩瓷器是釉下青花和釉上彩色相结合的彩色瓷器。其器形有罐、碗、杯、印盒等。图案内容有花卉、鸟虫、树木、人物等，画面幽雅别致。斗彩瓷器到清代雍正时期（公元 1723 ~ 1735 年）进入新的发展阶段，在纹饰布局和色彩使用等方面均有创新。



蓝釉渣斗



五彩描金兽面纹方薰

五彩瓷器属釉上彩，也有的釉下配饰青花。器形有瓶、罐、盘等，装饰图案布局满而密，色彩突出红色，浓艳华丽，题材以龙凤、云鹤、鸳鸯、鱼藻等最为常见，还配以山石等，生动可爱。在色彩上发明了釉上黑彩和蓝彩，增强了画面效果，再加上金彩的使用，显得富丽娇艳。

珐琅彩瓷器又称“瓷胎画珐琅”瓷器，亦名“古月轩”瓷器，系从铜胎画珐琅移植而来。其色彩瑰丽，画面有较强的立体感，艺术效果颇佳。珐琅彩瓷

器是康熙、雍正、乾隆三朝宫廷用瓷，是专用来玩赏和祭礼的供器。


仿哥釉古铜纹方尊

粉彩瓷器是集五彩、珐琅之长而创制的。其画面色彩浓淡不一，颇有凸凹立体之感，色调柔和、淡雅，不像五彩那样艳丽。粉彩瓷器以雍正时期的水平最高。粉彩不仅有白地，而且还有红、绿、黑等色。

【雕漆】

元代漆器较前代有很大进步，工艺更为成熟，这主要表现在雕漆和戗金两大工艺方面。


朱漆八角盘

雕漆是在器胎的表面厚厚地涂上漆，趁其未干时，下笔雕刻花纹，最后烘干，再打磨。其中以张成和杨茂的剔红最为著名。张成的剔红作品有两件，一件是《观瀑图剔红盒》，另一件是《栀子花剔红盒》；杨茂的作品也有两件，一件是《观瀑图八方盒》，另一件是《花卉纹漆


嵌螺龙涛纹棱花镜


戗金凤凰纹柜

尊》。二人的作品均收在故宫。

【戗金】

戗金是用刀在漆器上刻画各种花纹图案，然后填入金粉。元代作品中的花纹较前代更繁密，整体上给人富丽的感觉。当时著名的艺人有嘉兴的彭君宝，代表作为《双鸟纹经箱》和《人物花鸟纹经箱》，都存于日本。

【髹法】

明代漆器工艺发展达到了顶峰，无论是品种、技术都获得了长足发展，并出现了总结漆器工艺技术的专著和一批能工巧匠。

首先表现在漆器的髹法上，明代将多种髹法结合使用，富于变化，绚丽多


剔黑花鸟葵瓣式盘


剔红云龙纹盏托


剔红赏莲图圆盒盒面

姿，超过了之前任何朝代。比如堆漆，明代在花纹堆起后还要用刀雕琢，雕琢之后，再在花纹上或贴金，或髹色漆。雕漆工艺也获得很大发展。螺钿工艺方面，以薄螺钿为代表，发展到了顶峰。明代漆器工艺达到顶峰，还表现在出现了古代惟一的现存的漆艺专著——《髹饰录》。


朱漆戗金云龙纹箱

【织金】

织金技术是以金缕或金箔切成的金丝作纬线织花，使织物呈现金属光泽。元朝编立“系官人匠”，在弘州设纳石矢局，从事织金业。

元代的织金技术以织金锦为代表，显示了染织技术的最高水平。织金锦又称石矢，原产波斯，包括加金锦和加金缎。1970年在新疆元基出土的长金锦和捻金锦织物，经纬密度为65×40根/平方厘米和52×48根/平方厘米，足以显示元朝织金匠人的高超技艺。而日本国立博物馆所藏的紫地印金缠枝莲袈裟完全表现了元代织金制物中所蕴含的中国传统风格和技术。

【缂丝】

缂丝工艺主要用于缂织皇帝御服、帝像和艺术品。在元代，由于喇嘛教盛行而增加了佛像内容。产品栩栩如生，绘画作品与之无法相比。法国巴黎收藏的元代缂丝《三世佛》大轴也是这时织造的。元代缂丝的风格粗放，组织增密，用金量多，画幅增大，往往用数轴拼合。如《仪凤图》，画幅长达5.5米，内容是百鸟朝凤。

【清代丝织】

清代丝织工艺在明代传统的基础上

得到了极大发展，并形成了不同的地方体系。其主要成就表现在织绵、刺绣和缂丝三种产品上。

清代在北京设立织染局，在江宁、苏州、杭州设立织造局。江宁主要织造云锦，苏杭主要生产宋锦。

宫廷刺绣产品种类丰富，皇室服饰、官员朝服、乘舆仪仗、室内装饰等都有种类不同的刺绣装饰品。其风格特点是豪华富丽、精致工巧。



缂丝校射图



缂丝仪凤图（局部）

缂丝主要产在苏州。清代苏州织造局负责采办缂丝。缂丝技术得以提高，幅面增大，应用更广，如服装帐幔、座垫椅披、名人字画、仙佛神像等，都采用缂丝作品。

【四大名绣】

清代民间的染织业发达，刺绣已经商品化，从而推动了各地民间刺绣的大发展，尤以江南民间刺绣水平最高，出现了苏绣、湘绣、蜀绣、粤绣等“四大名绣”。

苏绣是苏州地区的手工艺品，苏绣艺人能用40多种针法、1000多种花线绣出形象逼真、光彩夺目的艺术珍品。苏绣具有独特的艺术风格和浓郁的地方特色，涌现出了大批优秀作品，如“白孔雀”、“金鱼”、“小猫”、“滕王阁”等。其中双面绣“小猫”最为生动。苏绣包括欣赏品和日用品两种。此外，清代苏绣还出现了双面绣，能在一次刺绣过程中使绣品具有两面完美的刺绣效果，是刺绣中的精品。

湘绣起源于湖南长沙近郊，早在汉代就已出现，清代后期形成独具风格的刺绣体系。其特点是擅长表现走兽，富于写实气息；追求刻划形象的逼真，具有浓郁的生活气息；劈丝细若发丝，且经加工后不起毛；针法以参针最具特色，可点染阴阳浓淡，形成色彩渐变的效果；配色以灰及黑白为主，素淡雅致。



红地牡丹加银锦

蜀绣是四川省成都地区盛行的传统刺绣工艺。在魏晋时就与蜀锦并称，在清代自成一体。其特色是采用本地软锻彩线，厚重鲜丽；用针工整，平齐光亮，

丝路清晰。产品多以生活用品为主，也有装饰品，富于诗情画意，又自然淳朴。

粤绣包括广绣和潮秀。其特点是：多用马尾毛、孔雀羽刺绣，配色讲求明快华丽，并喜用金线作轮廓线，花纹繁茂，色彩富丽；常采用百鸟朝凤、海产鱼虾以及佛手瓜果一类题材。最主要针法为擞和针、套针和拖毛针。清代中期后，粤绣大量出口，渐现异国风味。

【景泰蓝】

景泰蓝是北京著名的特种工艺品之一，原来叫做“铜胎掐丝珐琅”，因发



掐丝珐琅缠枝莲纹象首足炉

展于明代景泰年间（公元 1450 ~ 1457 年），又以宝石蓝为主色，所以被称为景泰蓝。



掐丝珐琅花卉纹螭耳炉

北京景泰蓝造型优美，花纹细，色彩鲜艳，早已形成了深厚、庄重、华贵的独特风格，博得了海内外的赞赏和喜爱。它不但在明清两代宫廷广泛陈设，而且在国际上享有盛名。



掐丝珐琅夔龙纹双螭瓶

制作一件精致的景泰蓝产品，一般要经过制胎、掐丝、烧焊、点蓝、磨光、镀金等 37 道工序。

【珐琅】

清代宫廷的工艺继承明代景泰蓝的传统，在其基础上又有了进一步发展。到乾隆年间，珐琅工艺水平达到顶峰。珐琅工艺技术及珐琅釉色均有增多，创造出粉红、翠绿、黑等新色，使珐琅色彩更加丰富多彩；铜胎制作厚重，镀金光亮，釉面光滑，没有沙眼气泡，质量上乘。珐琅工艺的应用范围很广，大到家具、佛塔，小到鼻烟壶、文房四宝等，都可用珐琅制作。



黄金宗教用具



掐丝珐琅缠枝莲纹喇嘛塔

清代珐琅工艺的杰出成就是引进西方珐琅技术并加以改造后，采用中国传统瓷器的器形与纹样，创造出的中国独特的画珐琅与錾胎珐琅。由这两种工艺



金葫芦

制作的珐琅器器形厚重端庄，纹样精致典雅、色彩含蓄秀丽，具有浓厚的民族特色。

乾隆后期，宫廷工艺衰落，珐琅工艺流传到民间，产地有北京和广州，主要产品是景泰蓝和铜胎珐琅，多用于出口。

【铁画】

铁画，又称铁花，是用铁片和铁线锻打焊接成画的传统工艺，由明代铁匠汤天池创造。铁画借鉴了中国画的笔法布局和民间剪纸、木刻、雕塑等多种工艺品的艺术特色，把绘画和工艺品巧妙地结合起来，形成了黑白分明、端庄稳重、苍劲古朴、豪放潇洒的独特艺术风格。

制作一幅铁画，要经过稿、剪、砸、烧打、上漆蜡等步骤，最后上框成画。铁画品种有小幅的风景花鸟、大幅的屏风等。

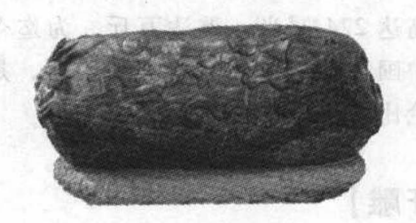
【琢玉工艺】

元明清三代的玉器手工业高度发达，形成了几个重要的玉器生产基地。其中



玉雕白菜

以苏州专诸巷最为著名。此时，受文人书画的影响，出现了碾琢文人诗词和写意山水画的玉器，工匠们在玉器上镌刻名家款识，追求文人雅趣。清乾隆时用



渎山大玉海

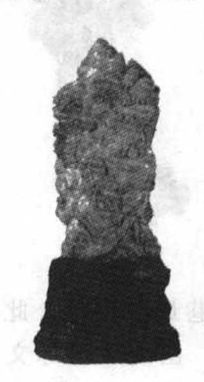
玉极为普遍，琢玉工艺达到空前的高峰，其精工细琢的程度远远超出元、明两朝。

这一时期，一些富有立体感并容纳多种琢玉技巧的大型作品层出不穷，其中最著名的有元代的《渎山大玉海》和



青玉兽面纹方觚

乾隆时期的《大禹治水玉山》。前者重达3500千克，形态古朴，气势宏伟，雕刻花纹融粗放精巧于一身，尤其是在俏



大禹治水玉山

色方面颇为独到，可谓划时代之作。后者高达224厘米，重达万斤，为迄今所知中国乃至全世界的最大的玉器，是无与伦比的艺术珍品。

【牙雕】

牙雕是雕刻工艺的一种。明代前期，雕刻工艺大多集中在宫廷，以贵重材料的雕刻为主；中期，民间雕刻工艺大大发展，一般材料取代了贵重材料，出现了牙雕的新风尚。

牙雕艺术品及其他工艺品在当时有官方和民间两种，二者之间相互影响。明代较有名的牙雕作品有象牙雕送子观音像、象牙雕荔枝螭纹方盒。



牙雕高贤读书笔筒

在清代造办处的如意馆供职的象牙雕匠主要来自江南与广东两地，从而形成了两大流派。江南派代表人物为嘉定派竹刻名家，他们中的大多数能书善画，



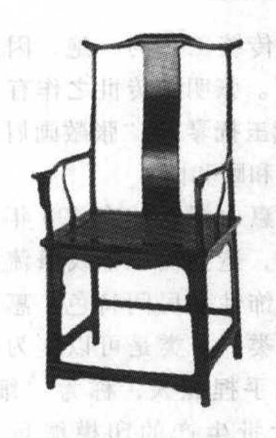
象牙雕老少耕读

既刻竹，也雕刻其他材料，如象牙等，风格清新奇特，气韵生动。代表作有象牙雕山水人物方笔筒、罗汉渡海图臂阁、松鼠葡萄笔洗等。广东派的牙雕风格以纤细精美为特征，象牙制品以雕刻镂品活动象牙球著称。代表作有象牙灯、象牙席等。

清代中后期，宫廷工艺衰落，民间牙雕开始兴起，两大派技法也流落到民间。

【家具】

明代家具在宋元家具的基础上发展

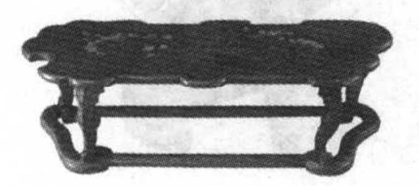

紫檀四出头官帽椅

成熟，形成了具有民族风格的明式家具。它以造型见长，安定、简练、质朴，线条雄劲而流畅，将选材、制作、使用和审美巧妙地结合起来，达到实用性和艺术性的高度统一。

清朝时，内务府造办处设有木作坊，专门按皇帝要求制作家具。清廷多仿明代式样，但又出现了新的做法、造型和装饰。到乾隆时期，形成广东和苏州两


榆木罗锅枨方桌与衬牙板条凳

大流派。清代家具显示出用料精良、造型新颖、制作精细的特点，除了绘画、雕刻外，还广泛吸收漆艺的装饰手法等。嘉庆、道光以后，宫廷家具工艺水平逐渐下降。到清末，民间家具开始兴起，出现了“京做”、“苏做”、“广做”三大地方特色浓厚的家具体系。京做直接继承清宫廷家具的风格，但不及其豪华；苏做产于苏州，固守明代家具传统，风


戗金填彩漆花卉小几


黑漆嵌金龙纹交椅

格稍变；广做产于广州，受西方影响，品种增多，作品系列成套，雕刻繁缛，保持着中国的传统风格。

【剪纸】

中国民间剪纸是富有民族风格的工艺美术作品，充满喜庆的节日气氛。剪纸题材大都是家禽、家畜、农作物、花鸟、娃娃、戏曲故事、吉祥图案等。除了贴在窗上做窗花，还可用来做墙花、顶棚花、喜花、灯花和各种绣衣底样。


龙飞凤舞

中国剪纸分单色和彩色两种。彩色的绚丽多彩，单色的朴素大方。由于地理环境不同，各地民间剪纸的风格也不同。陕西窗花风格粗朴豪放，陕南多是



狮子

点彩剪纸，陕北以单色剪纸为主。河北蔚县的剪纸艳丽中包含着秀美，尤其以戏曲人物窗花最有特色，而南方一些少数民族的剪纸主要用来做绣花底样。内容丰富、花样繁多的民间剪纸，已成为美化生活的一种艺术。

【泥塑】

泥塑来自民间，古代就有做俑人殉葬、塑佛像供人膜拜、捏玩具供人玩赏的风俗。天津的“泥人张”、无锡的惠山泥人是全国最著名的泥塑品种。

“泥人张”由天津张明山所创，源于清代，世代相传。其泥人形象逼真，神采各异，具有生活实感和独特的风格，



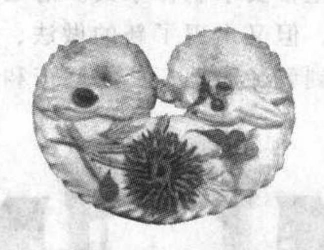
杖头木偶红花脸

形成天津传统工艺的一绝，因此被誉为“泥人张”。张明山传世之作有“惜春作画”、“黛玉抚琴”、“张敞画眉”等，现藏于故宫和颐和园。

无锡惠山泥人约有400年历史。它色彩鲜明，造型简练，线条流畅，具有浓厚的装饰性和民间特色。惠山泥人一般分为两类：一类是可以作为礼品和摆设的传统手捏泥人，称为“细货”；另一类是大批生产的印模派玩具，俗称“耍货”。闻名中外的泥人“大阿福”是惠山泥人中最有特色的作品。

【面塑】

面人是用彩色糯米粉作原料捏成的小型人物，全国各地都有从事面塑的艺



蛇盘兔　面塑

人。传统面塑起源于民间过节时制作的“喜馍馍”，后来逐渐发展成为一种可以独立欣赏的民间艺术品。



虎子　面塑

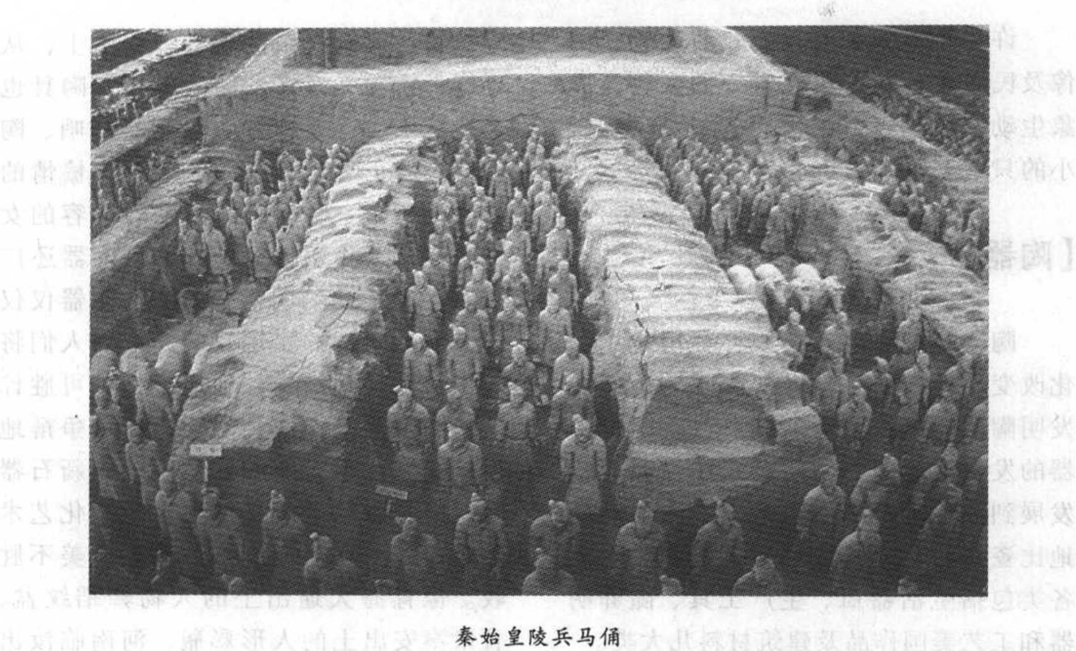
许多面塑艺人擅长做戏曲人物、佛像及民间故事和古典文学中的人物，形象生动，色彩明快。大的约1米有余，小的只有1厘米。

【陶器】

陶器的发明是人类最早利用化学变化改变一种物质物理结构的创造性活动。发明陶器的途径至今所知甚少。不过陶器的发明绝非偶然，它是人类物质文化发展到一定阶段的必然产物。陶器的质地比瓷器松软，具有明显的吸水性。其各类包括生活器皿、生产工具、随葬明器和工艺美国作品及建筑材料几大类。

中国在距今1万年左右发明了陶器，是世界上最早产生陶器的地区之一。一般而言，陶器的发生与人类进入新石器时代、实行定居、经营农业生产有必然的联系，故中国古代有“神农耕而作陶”的传说。陶器的原料是粘土，制作时需经制坯、晾晒，最后用火加热至一定温度使之烧结成形。由于烧造工艺上的差异，陶器会产生不同的颜色。根据陶器的不同用途，还要在陶土内掺人一定的细砂、植物叶茎等，以增强陶器的耐热急变性能。陶器自发生以后经历了手工捏制、泥片贴塑、泥条盘筑、慢轮整修、快轮成形这样一个漫长的发展过程。在烧造上由最初的平地堆烧、平地封泥烧到采用半地下式窑烧，使窑温逐渐升至1 000度以上，从而大大提高了陶器的质量。

陶器发明后，很快便在人们的生产生活中扮演起重要的角色。在新石器时代，它几乎无所不在。如生产中用于收割的陶刀、狩猎的陶弹丸、捻线制纱的陶纺轮、揉制皮革的陶锉；生活上，从烹饪、饮食、汲水到储藏等等，陶具也是缺一不可；在精神领域则有陶哨、陶埙、陶鼓、陶响球这样一些用于愉情的乐器，还有一些反映原始宗教内容的女神塑像、动物塑像等。此外，陶器还广泛地用于随葬的明器。最初，陶器仅仅为了满足人们的实用目的。进而人们将实用与审美相结合，创造出了不可胜计的陶制工艺品，这又使陶器无可争辩地享有造型艺术先驱的地位。中国新石器时代的彩陶艺术便是世界古代文化艺术宝库中的一株奇葩，绚丽多彩，美不胜收。像青海大通出土的人物舞蹈纹盆、甘肃秦安出土的人形彩瓶、河南临汝出土的鹳鱼石斧图陶缸等，均是不可多得的史前艺术珍品。此外还有大量模仿动植物造型的实用工艺器皿，如仰韶文化的船形壶、鹰鼎、葫芦瓶，大汶口文化的猪鬶、狗鬶、兽形壶，马家窑文化的人首器盖，红山文化的女神塑像，良渚文化的水鸟壶……等等。在湖北天门邓家湾遗址发现有堆放着数千件陶塑雕像的窑穴，种类有狗、猴、鸟、羊、大象、兔、人抱鱼、鸟骑兽、龟、鸮、鸭等等，件件古朴生动，憨态可掬。其数量之多，令人惊奇。到了距今4 500年左右，由于轮制技术和密封陶窑的使用，陶器的颜色从以前的红色为主一变为灰黑色为主，质量也大大提高，出现了一些空前绝后的陶器精品，如山东龙山文化的蛋壳杯，漆黑油亮，陶胎仅厚0.3~0.5毫米，在器表和柄部还刻出纤细的纹饰和不同形状的镂孔。其工艺技术达到了古代制陶术的顶峰。这种器物显然是由专业陶工使用了特殊的技术才完成的，并且是服务于社会上层人物的奢侈品。



秦始皇陵兵马俑

夏商周三代已进入青铜时代，但陶器依旧是人们日常生活的必需品。代表这一时期陶器工艺水平的有原始瓷和硬陶，以高岭土制坯，烧成温度达1200℃，吸水性已不十分明显，其性质已接近后世的瓷器。特别是商代晚期的刻纹白陶，也以高岭土为原料，质地坚硬，器表周身刻有与青铜器相同的花纹，图案精美，造型秀丽，颜色皎洁细腻。刻纹白陶均属礼器，所见有簋、鼎、尊、罍等，数量很少，大都集中于当时商王朝的国都——安阳小屯，足见当时亦弥足珍贵。这些陶器发展史上的杰作，商代以后即消失了。

春秋战国时期，随着城市规模的扩大和工商业的发达，陶器生产更加集中，也更加专业化。这一时期，在中国北方广泛使用的是灰色陶器，除日常生活用品外还大量用于随葬。在长江以南则流行印纹硬陶、灰陶和原始瓷。由于中国幅员辽阔，各地区自然环境千差万别。人们的生活习俗、文化传统也大相径庭，表现在陶器的各类和装饰上也是差异甚大。至战国末期，随着经济文化交流的进一步加强，陶器中开始逐步出现一些共同的因素。

自秦代开始，烧造陶俑以供社会上层人物丧葬之需的风气日盛。秦始皇兵马俑可谓登峰造极之举。在已发掘的3个俑坑中排列着与真人大小的陶武士俑7000余具、战马100余匹。其数量之大、形体之巨、制作之精，令人折服。这一布局严谨、气势磅礴的庞大军阵既展现了秦王朝军队的编制、兵种和装备，也体现了秦军“坚甲利兵”、“勇于公战”的精神，似乎再现了当年秦始皇带甲百万，横扫六合，统一中国的史实。这批陶俑的制作程序十分复杂，需按不同的部位翻型、粘接、套合并雕刻成形。在人物设计上还要照顾到不同的年龄、身份和相貌，力求与实物相一致。此外，在这些武俑、战马的表面还绘有不同颜色的彩绘，这一切充分显示了秦代艺术的写实风格以及当时陶器制造业的雄厚

实力。

汉代皇室王侯亦大量殉葬陶俑，规模数量之巨依旧十分可观，在西安、咸阳、徐州等地均发现随葬数以千计陶俑的王侯墓。这些汉代陶俑身高仅60余厘米，周身绘白彩为地，再用朱黑两色绘出五官、发髻、服饰等，造型端庄秀丽。最近在西安市以北的阳陵发现了汉景帝



绿釉陶楼

刘启的陶俑丛葬坑。占地面积达9.6万平方米，初步估计埋在地下的陶俑数量在秦始皇兵马俑的5倍以上。特别是在西安市还发现了当时烧造陶俑的官窑；所出陶俑全身赤裸，以男性为多，与阳陵所出完全一致，看来当时在使用这种陶俑时需根据不同要求穿着服装后再下葬。

秦汉时期开始流行在墓葬中随葬一种描绘日常生活场景的陶明器。最初仅有谷仓、炉灶，后来扩展到几乎无所不包，如高楼宅院、农田、陂塘、井栏、碓房、猪舍以及各种人物、家畜、家禽等等，有的还在器表绘有精致的彩色花纹，其中不乏艺术精品。如成都出土的说书俑、济南出土的彩绘杂技组俑等，造型洗练夸张，表情俏皮生动。这些都是了解汉代社会民俗风情的绝好的形象资料。

汉代制陶业的一项突出成就是釉陶的发明。釉陶的烧成温度仅达800℃上下，内胎砖红，由于釉料中含有大量氧化铅，故又称“铅釉”。汉代釉陶的釉色多为浓厚的黄色和绿色，釉层清澈透明，色泽莹亮光滑。由于火候低，这类釉陶不宜实用，仅用于随葬明器，器形多为仿铜礼器、动物俑像等等。釉陶的精品当推甘肃武威擂台汉墓所出的一件高达1.05米的五层绿釉雕楼院落模型。

秦汉时期人们的生活用陶器基本继承了战国以来的灰陶系统，并且愈来愈具有统一的风格。

建筑用陶是陶器中的一个分支。早在新石器时代晚期的良渚文化中已发现有火候不高、且形态不甚规整的建筑用砖，胎心黑色，表皮红色，代表着人类建筑史上的一大发明。后来在中原龙山文化的淮阳平粮台城址又发现有灰陶的陶水管，此类器物在后来夏代的二里头文化中也有发现。商代晚期已出现三通陶水管。西周时出现陶瓦和圆形瓦当，它标志着人类建筑形式上的一个重要转折。春秋时逐渐出现了陶制的方形、长方形薄砖，至此，建筑用陶的基本门类已大致确立并迅速发展起来。战国时，列国流行半圆瓦当，上面均模印有生动的花纹图案，区域色彩甚浓。如燕下都之饕餮纹、齐临淄之树木双兽纹、秦咸阳之云纹等。此后这一传统代代相随，成为中国古代建筑中一大特色。秦汉以降，流行圆形瓦当，其上除模印花纹外还书印文字吉语，时代特征亦很鲜明。如汉魏之古文，唐之莲花、宋之兽面等。其中汉长安城出土的王莽时期的青龙、

白虎、朱雀、玄武四神瓦当图案精美雄隽，堪称此中之神品。

利用砖建构墓室之风初见于春秋战国阶段。秦代已有在陶砖上模印出骑射、宴饮场面的画像空心砖装饰墓室。特别是在东汉至三国阶段，成都平原一带盛行一种画像砖墓，这种墓是在墓室内墙壁上镶嵌不同的浮雕画面内容并施以彩绘的砖。目前所见画像砖内容多达五、六十种，其题材主要反映了当时的经济生产，墓主的生活经历、社会风俗和神怪故事等。这些画面均采用浮雕手法表现，气韵生动传神，具有很高的艺术价值和历史价值。魏晋南北朝时，有些地区一直流行画像砖和彩绘砖一类的墓葬，如河南邓县南朝画像砖墓、南京一带拼嵌有模印出人物故事的大幅砖画墓、甘肃嘉峪关一带的魏晋彩绘砖画墓等，均十分著名。

三国至南北朝，由于瓷器的逐步普及，制陶业呈现明显的衰败景象。日用器皿大大减少，陶制明器虽仍十分流行，但质量已远不如汉代。这一阶段在江南



灰陶彩绘僧侣俑

一带流行一种堆塑有楼阁人物的陶罐。在北方地区，低温釉陶器已具有较高水平，品种花色也增加了，出现了黄、褐、绿三色同时并用的多色釉，这为后来唐代三彩的出现奠定了基础。这一时期的陶塑艺术以北朝最为精美，它在继承汉代艺术的传统上又吸收了佛教艺术的养分，注重神态的刻划，形式也较丰富。种类有文官、武吏、男女侍俑、伎乐俑、驼、马和镇墓兽等。

在汉代以来低温釉陶的基础上，唐代出现了著名的“三彩”陶器。它以白色粘土为原料，用含有铜、铁、锰、钴等元素的矿物作釉彩的着色剂，由于釉料中含大量铅，可降低釉料的熔融温度，使各种着色金属氧化物颜色互相浸润扩散，形成斑驳不一的美丽彩釉。同时，铅还可以增加釉层的光洁度，使其更加鲜艳明快。唐三彩的釉色以黄、绿、白、赭为主，蓝黑色甚少但极名贵。其中尤以黄、绿、白三色最为常见。三彩的类别大致分随葬明器和雕塑品两种，仅有极少数生活用具。三彩的器物造型种类包罗万象，是唐手工业中门类最丰富的。唐代盛行厚葬，三彩明器便应运而生，而且发展速度极快，开元时达到顶峰。这一时期随葬的三彩人物、驼、马，无论形象刻划，还是釉色点染，均表现出唐代雕塑艺术的高度水平。从造型上它一破魏晋时那种受佛教造像影响的束缚，追求完美、逼真。其中一些反映社会现实生活和中外文化交流的作品更具有珍贵的历史价值。在丝绸之路沿线和海上交通线上许多地区，如日本、苏联、伊朗、叙利亚、伊拉克、苏丹、埃及和印度尼西亚等地都有唐三彩出土，这足以证明在当时它就在中外文化交流中扮演



三彩抱鸭女俑

了重要角色。

紫砂是一种质地细腻的无釉细陶器。所用原料属于高岭土—石英—云母类型。其特点是含铁量较高，颜色有赤褐、淡黄和紫黑等色。紫砂器初创于宋代，明中叶以后盛行。其中最受宠者是茶壶。这显然与当时盛行的饮茶之风有密切关系。此外，用紫砂制作的雕塑和其他工艺品也很有魅力，如玩具类的香盒、花杯、辟邪、镇纸等小件器物。明代一些民间巧匠制作的紫砂工艺品极其珍贵，以至于后代多有仿制品。

陶胎琉璃器也是以铅为助熔剂，以含铁、铜、钴、锰的物质为着色剂，再配以石英而成。一般采用二次烧造，即先烧好素胎再施琉璃釉，再经低温釉烧而成。明代为琉璃制作的大发展期，超越以往历代。建筑用琉璃器遍及皇家的宫廷院落、陵墓、宗教庙宇、佛塔供器等等。其代表作为明代洪武九年在山西大同市内雕造的琉璃九龙壁。这是一个以九条龙的浮雕和屋脊琉璃瓦斗拱，包括四周图案镶边组成的大型照壁。全长45.5米，高达8米。除建筑用琉璃外，明代宫廷还烧造各类琉璃器皿。

明中叶以后在山西晋南一带还流行一种具有特殊装饰效果与独特的民族风格的日用器皿——法华器。其胎质与琉璃一样，釉的配方也大致相同，但助熔剂用的是牙硝。山西所产的法华器，一般为小件花瓶、香炉、动物等。在器物的底色上，琉璃器一般为黄绿两色，法华器则以紫色和孔雀绿为主，并缀以黄、白、孔雀蓝等花色，艺术效果极为独到。

中国陶器的产生和发展是其灿烂的古代文化中一个重要组成部分。特别是在陶器的基础上产生了原始瓷、釉陶并进而发明了瓷器，成为一种特有的创造，对世界文明作出了卓越的贡献。

【玉器】

玉是一种矿物集合体。按照现代矿物学的分类，可分为“软玉”和“硬玉”两类。软玉是由透闪石、阳起石组成的玉石总称，有很强的坚韧性，其硬度在莫氏硬度6~7度之间。在中国又分白玉、青玉、碧玉、黄玉和墨玉等品种。硬玉是由钠、铝的硅酸盐矿物组成，其硬度可达莫氏7度，中国又俗称翡翠。此外，像玛瑙、水晶、青金石、绿松石、孔雀石、南阳玉、岫玉等由其他矿物成份组成的矿物，中国传统上也称之为玉，即所谓“石之美者”的美石。玉器便指由上述矿物为原料制成的器物。在中国历史上，软玉一直是主体用材，硬玉则很晚才出现。

中国在世界上享有“玉石之国”的美誉。早在新石器时代，人们便发现了

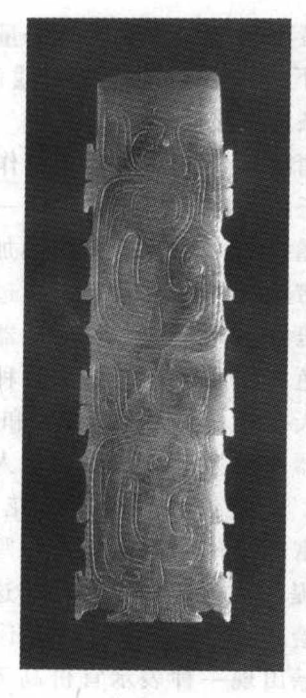
玉石的晶莹之美，并用其制作装饰品、礼仪用具和生产工具。此后，历经周秦汉唐以至明清，绵延不绝，形成了悠久的制玉工艺历史和鲜明的时代风格。在新石器时代的诸多原始文化遗址中，均出土有精美的玉器，其中尤以辽西一带的红山文化和东南沿海的良渚文化最为引人注目。在良渚文化的贵族大墓中盛行用玉器随葬，最多者一墓竟达200余件（组），种类包括玉琮、璧、钺、镯、冠状饰及鸟、鱼、龟等20余种。这些玉器制作精良，造型复杂，雕琢手法以阴线刻为主，包括浅浮雕、半圆雕、镂空和圆雕等。尤其是由细如毫发的阴线组成的繁密图像，已颇有微雕的效果，令人叹为观止。琮是良渚文化玉器中体积最大、制作及雕刻最精的玉器，每件玉琮上都雕有神人兽面像，足见这些玉器的主体功能是表示对神的崇拜。同一时期，北方的红山文化也出土了一批淡黄和绿色的玉器，种类有龙形玉块、勾云形佩、三连璧、鱼、鸟、鸮、蚕等，雕刻粗犷简约，别有一番韵味，尤为突出



玉琮

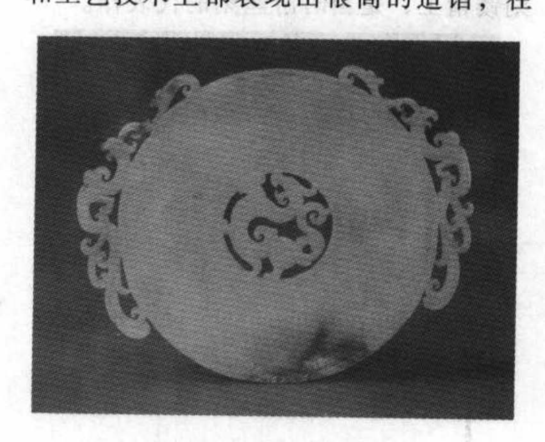
的是玉龙的普遍发现引人注目。地处海岱地区的大汶口文化也曾出土有玉铲、玉璇玑、玉臂环和玉制人面，在后来当地的龙山文化发现有玉刀、玉鸟和兽面纹玉锛。这里的玉器形态规整、制作细腻。在长江中游的大溪文化中一直有着使用玉装饰品的传统，普遍发现有璜、块、璧、管等玉饰，在后来当地的石家河文化瓮棺中出有雕刻精细的玉人面、玉兽面、飞鹰、龙形饰、璜、蝉、环、凿等。近来在长江下游的安徽含山县出土了一批新石器时代的玉器、玛瑙和水晶制品，包括有站立的玉人、玉虎、玉龙、玉勺、刻纹玉片及其他形态各异的装饰品。其中一件玉龟制作相当别致，其背甲、腹甲分开、中间夹一刻有八角星、圆环和12个箭头形花纹的长方形玉片。出土时放在死者胸部，这一组玉器及神奇有序的花纹图案引起有关学者的高度兴趣，并进而推测它们有可能就是远古的洛书和八卦。此外，在台湾省卑南新石器时代遗址曾出土有玉制的多环兽形块，在圆山文化还发现有双立人顶一兽的玉制饰件，显然带有东南亚一带的风格。总之，考古发现显示，在新石器时代晚期，玉器已初步蕴含了后世的宗教、道德观念，并与政治、权力和等级身份发生了密切关系。

夏代的二里头文化中多次发现有玉制的戈、刀、钺、圭、璋、瑗和柄形器，显然大都是由兵器和工具演化来的，在工艺制作上已相当精美。商周时期的玉器多具有象征性和装饰性，无论器形、图案，还是工艺都比夏代有明显进步。代表性突出的有仿铜玉簋、跪坐玉人、阴阳两性合体玉人等。商周时期的玉器有大量形象极生动的动物玉雕。从超自然的龙凤，具神怪色彩的怪兽、怪鸟，到现实世界的虎、象、鱼、鸟、鹦鹉、鹰、鸮、鹤、蝉、燕、牛、羊、龟、兔、


鸟纹玉刀

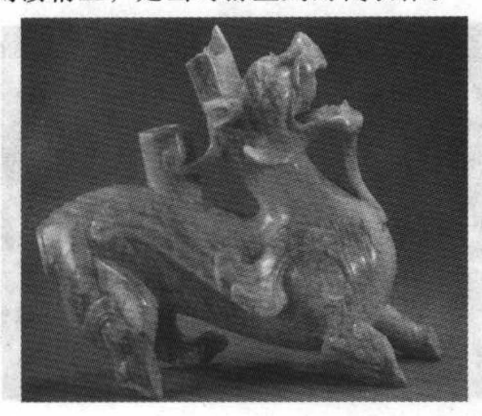
熊、马等等，内容十分庞杂。这些动物造型精细准确，形象逼真，通身饰隐起的双勾纹。商代晚期出现俏色玉器，如安阳小屯出土的玉鳖，以紫褐色玉皮为背甲，四肢、腹部则为白色，构思精巧。西周中晚期的玉器已形成另一种风格，造型洗练夸张，线条流畅自然，强调特征，但缺少立体形象。总体看，夏商周三代的玉器以浅雕、浮雕等平面雕居多，但在殷墟出土的玉器中，圆雕已占有一定比重。其中妇好墓出土的10余件玉雕人像，对研究商代的社会生活、人种、服饰等均是很宝贵的资料。

春秋战国是大动荡、大变革的时代。从春秋晚期开始，玉器发生了比较明显的变化。玉器上的花纹由简单向繁密的方向发展，并流行隐起的涡纹，器物显得圆润丰满。最近，在河南三门峡市上村岭发现春秋初年的虢国墓地一号墓，出土了一组完整的玉覆面饰，包括用玉制成的眉、目、鼻、口、耳各部位的玉片和在额头、两颊、唇、下颚等部位的玉片，玉片边缘都有暗孔，可用线连缀于丝织物衬上，覆于死者面部。这一发现对认识后来汉代玉衣的形成和演变提供了重要线索。战国时，新疆和阗玉大量进入中原，这为玉器手工业的发展提供了雄厚的物质基础。铁器的广泛应用，极大地促进了工具的改进和琢玉技术的进步。加之经验的积累，艺术思潮的变化，使得战国玉器制作更为精细，其花纹形态也与以前截然不同。这一时期玉器中最精美者当推湖北随县曾侯乙墓、河南辉县固围村魏墓祭祀坑和河北平山县中山王墓出土的器物。曾侯乙墓出土的一件多节玉佩，为一长达48厘米的大型练饰，为迄今所见战国玉器中工艺难度最大的。再如中山王墓出土的墨玉大带钩、固围村出土的大玉璜都堪称这一时期玉器的珍品。战国玉器中最常见的是玉璧、龙形佩、虎形佩及少量的圆雕和容器。在纹样上流行蒲纹、蚕纹、谷纹和乳丁等。特别是使用玉器镶嵌的工艺更加普遍。战国玉器的风格是精雕细琢、生动传神，在艺术构思、表现手法和工艺技术上都表现出很高的造诣，在


龙凤玉璧

中国玉器工艺史上占有辉煌的一页。

秦汉玉器继承了战国传统。但在器物种类和组合上又有较大改进。同前一时期以精细见长的风格正相反，汉玉讲究雄浑豪放，极有气魄。具体还表现在器表隐起处常用细如毫发的阴线雕饰以增强立体感，这一技法对后世治玉产生了深远影响。再就是汉玉中高浮雕、圆雕和镂孔的表现手法增多，抛光技术也大有长进。汉玉大致分为四类；一类为礼仪中使用的、即“六瑞”，包括璧、琮、圭、璋、琥、璜六种玉器；第二类为葬玉，指专用于保护尸体的玉器，如玉衣、九窍塞、玉含和握玉；第三类为装饰品，如玉佩类实用品；最后一类为浮雕和圆雕的艺术品。河北满城汉中山靖王夫妇墓的玉器完整地反映了四汉时王族用玉的规格和种类。汉玉中的精品有汉元帝渭陵附近所出镂空羊脂玉仙人奔马、玉熊、玉鹰等圆雕，广州南越王墓所出角形玉杯。前者风格豪放粗犷，后者构思新颖奇特，均系汉玉之上品。东汉时玉器琢刻转而精益求精，如中山穆王刘畅墓出土的玉座屏上雕刻有复杂的龙纹、人物和鸟兽等花纹，器形优美，刻镂精工，是当时游丝刻的代表作。

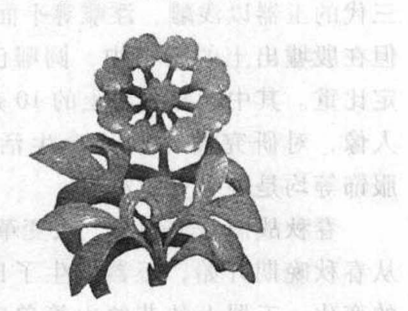


玉辟邪

魏晋南北朝时，玉器的数量和质量急转直下，显然是这一时期战乱不止、经济萧条的直接后果。

隋唐时期经济空前繁荣，作为工艺美术的玉器业很快复苏并走向一个新的高峰。随着与西域各国交往的加强，从西域一带输入的玉料激增，反过来直接刺激了玉器生产。这一时期玉器的品质精良，色如羊脂，技艺精湛。种类有羽觞、飞天、杯、璜、镯、带板和哀册等。唐代玉器花纹大量涌现出花鸟人物走兽的内容。流行缠枝花卉、葵花、飞天、人物。富于浓郁的生活气息，写实能力也大大提高，可谓形神兼备。这些显然与当时绘画、雕塑艺术的成熟不无关系。唐代开始出现一种表示官价高下的玉带板和一些新饰件，具实用价值的玉制容器增多。隋代李静训墓出土的金扣白玉盏和金镶白玉镯均制作精细，加之金玉相互衬托愈显高雅富贵，可谓隋唐玉器的代表作。

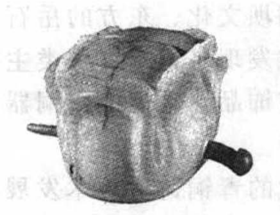
北宋初年，金石学兴起，极大促进了对古玉的收藏和考证。随着文人花鸟画的流行，玉器装饰题材也出现了写实主义的新面貌及世俗化的倾向。这一时



青玉镂空折枝花佩

期玉器的种类大多为装饰小件，也有少部分玉制容器，纹样多表现为龙凤呈祥、花鸟瑞兽一类题材。总之，宋代玉器中

那种生活与艺术的高度统一是唐代所不具备的。从北宋兴起的对古玉的鉴赏、


白玉发冠

收藏之风至南宋仍盛行不衰。加上玉的经济价值甚高，导致了从宋代起仿古玉


青玉镂空折枝花锁

的出现并盛行，从而形成宋代玉器的另一特色。

元明清三代的玉器手工业高度发达，形成了几个重要的玉器生产基地。其中尤以苏州专诸巷最为著名。在上承宋代治玉技术的同时，出现了加工粗放与繁琐两种对立的风格。特别是受到文人书


玉龙纹活环尊

画的影响，出现并发展了碾琢文人诗词和写意山水画的玉器，并镌刻名家款识，追求文人雅趣。清乾隆时期用玉极普遍，由于皇家的提倡和需要，加上原料来源丰富，琢玉工艺也达到空前的高峰，特别是其精工细琢的程度远远超出元明两朝。这一阶段，一些富有立体感并容纳多种琢玉技巧的大型作品层出不穷，其中最为著名的有元代“渎山大玉海”和乾隆时期的“大禹治水玉山”。前者重达3 500公斤，形态古朴，气势宏伟，雕刻花纹融粗放精巧于一身，尤其是在俏色方面颇有独到之处。其造型和花纹具有强烈的神秘感和浪漫色彩，可谓划时代之作。后者高达224厘米，重达万斤，仅用工便多达几十万人次，耗费银两以万计，由扬州玉雕大师花费10年时间才完成，为迄今所知中国乃至全世界最大的玉器。它既是中国玉工高度智慧的结晶，又是一件无与伦比的艺术珍品。这件玉雕的图案稿本是据清宫旧藏宋代或宋以前的轴画仿制而成。类似的大型玉制品还有“玉九龙瓮”和“会昌九老山子”等。此外，清代乾、嘉以来，朴学兴起，在仿古思潮的影响下，以返朴为目标，追仿汉玉风格生产的仿古玉器盛行，此风滥觞于宋而盛于清。从工艺角度看，仿古玉是有其特殊的美学价值的。

【铜器】

铜是人类最早认识和使用的金属。最初人们发现的是天然铜块，并用以锻打成小件工具和装饰品。后来人们才逐步发明了冶炼技术。天然铜和早期冶炼的铜一般比较纯，颜色为紫红色。这种

红铜质地软，熔点高，熔液粘性大，不易制作容器。后来人们发现，在冶铜时掺入一定比例的锡或铅，不仅可大大降低其熔点，而且还可增强其硬度。由此便产生了青铜。这种合金青铜熔点低，熔液流动好，便于制作容器。而且合金铜的光泽度和耐腐蚀性均大大优于红铜。在合金铜中，除铜铅锡合金的青铜外，还有铜锌合金而成的黄铜，铜镍合金的白铜，以及磷青铜等。铜器是泛指用铜或合金铜制成的工具、武器、容器、乐器、车马器和装饰工艺品等。中国古代的青铜器以其制作规模之巨大，造型之精美，花纹之繁缛、镂刻之精工，铭文字体之丰富多样而在世界上享有极高之声誉。

中国在进入青铜时代之前曾有个漫长的技术和经验的积累过程。在距今6 000年前的仰韶文化姜寨遗址，曾发现过质地不纯的黄铜片。在距今5 000年左右的马家窑文化中曾出土过青铜小刀。但这些铜器的发现还仅仅是零星的。大约在距今4 500年左右，中国进入到铜石并用时代，各地出土的铜质工具和装饰品较前一时期有了明显的增加，尤以西北地区的齐家文化最为突出，但此时还不知道有意识地在冶炼铜器时掺入一定比例的合金。

距今4 000年左右，中国进入青铜时代。史传夏禹铸九鼎，以象九州，此后被夏商周三代奉之为国宝。考古发现证实，夏代的二里头文化出土的青铜器已具有一定的铸造水平。除去刀、锥、铃等小件铜器外，还有戈、戚一类兵器，爵、角、斝一类铜礼器。但这时铜器的胎很薄，器表也大都素朴无文。在二里头遗址还出土有镶嵌绿松石组成花纹的铜牌，极精美。在中原以外，与二里头文化大体同时的北方夏家店下层文化、西方的四坝文化、东方的岳石文化都不同程度地发现了铜器，种类主要是小件铜器和装饰品。足见中国铜器的起源是多元的。

商代的青铜铸造技术发展很快，特别是铜礼器的种类和数量有了显著的增长。商代早期的铜礼器造型均模仿陶器而来，种类有鼎、鬲、甗、毁、觚、爵、斝、罍、卣、盉、盘等10余种。铜器表面普遍装饰有花纹带，一般为结构较简约的单层花纹，线条略显粗笨。最常见的是饕餮纹和云雷纹。从铸造看，已普遍使用多块陶范组成器型一次浇铸完成，尽管商代早期铜器的器壁还比较薄，但这时已具备了铸造高达1米的大型方鼎的实力。商代晚期为中国青铜时代的鼎盛期。这一时期的铜器无论是质量还是数量均是空前的，造型新颖、器质厚重。新出现的器形有方彝、壶、豆、觯、盂、觥和车马器。器表多饰结构复杂的双层花纹，有的花纹甚至重叠多达三层。主题纹样有饕餮、夔龙、蝉、鸟等。有铭者渐多，一般为族徽之类，晚期之末出现了几十个字的短篇铭文。晚商时出现



青铜面具

了不少动物造型的铜器，它们采用圆雕或高浮雕的形式，将平面图像和立体雕塑相结合，其中最常见的是鸟兽尊，如鸮尊、鸮卣、象尊、牛尊、犀尊、羊尊等，均造型生动，手法不凡。此类器物表面均饰繁缛复杂的花纹，像殷墟妇好墓出土的偶方彝、三连甗也都是前所未见的王室重器。最能说明商代青铜冶铸水平的是司母戊大方鼎，它高 1.33 米，重 875 公斤，高大浑厚，工艺复杂。经定量分析，当时已能比较熟练地掌握铜、锡、铅的合金比例。商代青铜器的种类还有武器、工具和乐器。商代铜器的出土地点除了以郑州、殷墟为代表的王畿之地外，还有一些方国铜器群，它们除了受到商文化的强烈影响，还表现出浓郁的地方色彩。

湖南是历年出土商代铜器数量最多的一个地区。尤以湘北的宁乡一带最集中，著名的有四羊方尊、高达70厘米的五件大铜铙，分别铸有虎纹、象纹和兽面纹。还有人面纹方鼎、豕尊和戈卣等。

陕西汉中城固县的湑水河两岸先后



青铜头像

发现晚商铜器400余件。著名的有两件高50余厘米的方罍，通体饰繁密的花纹，制作十分精致。此外还有铜人面具、怪兽面具、双龙纹戈、虎纹钺等地方色彩甚浓的器形。

山西、陕西两省相邻的黄河两岸也不断出土商代晚期的铜器，尤以山西石楼一带的发现为突出，如桃花庄曾发现一组 15 件的铜礼器，其中一件兽形觥，造型奇特，通体饰精美的花纹，为商代铜器中之精品。特别是这一带的兵器、工具和装饰品，带有浓厚的北方草原游牧文化的特征。

1986 年在四川广汉三星堆遗址的两座祭祀坑中出土了一批与真人大小相若的古代巴蜀青铜雕像。种类有青铜立像、坐像、跪像、人头像、人面具、青铜虎、青铜爬龙柱和铜容器等。其中最大的一件铜面具高 64.5 厘米，两耳间宽 138.5 厘米，特别是直径 11 厘米的两颗眼珠暴突于眼外达 14.5 厘米，炯炯有神直视前方，两只造型奇特的兽形大耳向脑后上方高高竖起，其嘴硕大无比，嘴角上翘，露出一丝神秘的微笑，而整个面部神态又给人以威严冷漠的感觉。另一件最大的青铜立像，高 172 厘米，赤足站在一 90 厘米高饰满花纹的方形台座上，此人头戴高冠，脑后拖一长长的发辫，身着左衽长服垂至膝下，双手一上一下合抱于胸前。这座铜像重达 1000 斤，为商代晚期大型铜器之一。广汉这批珍贵的铜器充分显示出 3 000 年前巴蜀工匠们丰富的想象力和高超的艺术表现手法，其冶铸水平亦不一般。

1990 年江西新干县一座晚商大墓出土铜器 480 余件，种类包括礼乐器、兵器、农具、生活器皿等。其中一件铜甗

高110厘米，极为罕见。还有高达60厘米的四羊罍，双人面铜面具，立鸟双尾铜虎。特别是带把觚、镈、短剑、单翼镞、靴形器、犁铧等为全国各地商代遗址所不见。再有16件兽纹扁足鼎，耳部均为虎的造型。此外，这里发现的乐器、工具的地方特色亦十分突出，这一切构成了赣江——鄱阳湖一带青铜文化的独特风格。

西周定都丰镐，随政治中心的转移，青铜工业的重心亦随之西迁。这一时期的铜器大量出土在陕四周原一带。西周前期的青铜手工业继承了殷商的传统，铜器除有细微变化外与晚商大体一致，同属青铜时代的盛期，但在规模和数量上又有增加。西周中期以后，国力由盛转衰，铜器的形态和组合发生变化。比较明显地是铜礼器中的酒器减少，列鼎、编钟的形式出现，簠、盨、匜、剑等新器形产生。铜器表面流行比较简朴的带状花纹，最常见的是窃曲纹、重环纹和瓦棱纹，显得朴实舒畅。西周晚期铜器铸造技术趋于草率，列鼎和编钟的数量增多，常见的器形有鼎、鬲、毁、尊、盘、匜等。西周中晚期铜器制造技术也有一些革新，如一模翻制数范大大提高了生产效率，再就是发明了焊接术。西周铜器中的精品有陕西淳化出土的大铜鼎，高122厘米，为迄今所见最大的西周铜器。再如山西闻喜县出土的“刖人守囿挽车”，为凤纹厢式无辕六轮车，前车门旁为一断左足裸人拄杖扶门闩，厢盖钮为一蹲猴，四角各配一可转动的鸟，车厢四周攀伏六兽，下缘两伏虎各抓两轮，全车可转动部位多达15处。此车仅长13.7厘米、宽11.3厘米、高9.1厘米，小巧精致，表现了高超的铸造技术。西周铜器的珍贵价值突出地反映在铭文上，从西周早期便开始出现长篇铭文，如小盂鼎铭文达390字，西周晚期的毛公鼎铭文多达497字。其他铸有重

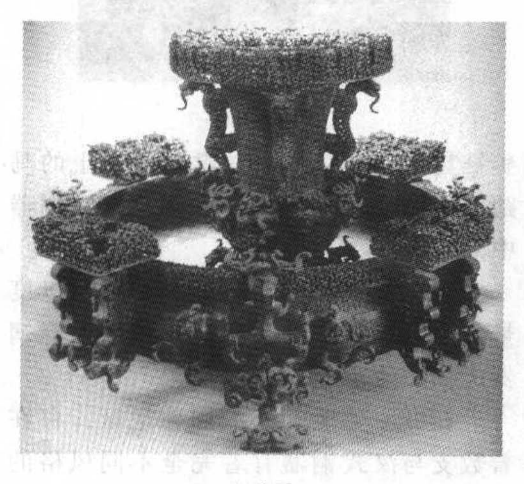


大铜鼎

要铭文的还有利簋、何尊、史墙盘等。这些铭文所记内容广泛，包括当时一些重大的历史事件，不少铜器因铭文而成为断代的标准器，具有重要的历史价值。此外，铭文还是研究中国古代文字演变和书法艺术的宝贵资料。周初曾分封一批诸侯国，诸侯国的铜器与周王室一般并无区别，但在中原以外的吴越、巴蜀地区和北方的夏家店上层文化的铜器均有比较突出的地方色彩。

东周时列国兴起，诸侯割据，青铜器可大致划出以三晋为代表的中原区、以齐鲁为代表的海岱区、以燕代表的北方区、以楚代表的南方区和以秦为代表的西部地区。其中尤以秦楚两国的地方特征最为突出。秦国偏安于关中一隅独立发展，铜器风格承西周传统而自成一系。楚国文化发展极快，早期受中原强烈影响，但随着国力强盛、羽翼日丰，很快形成自己的特色，并对周邻诸国及

长江下游施加影响。总之，东周铜器的发展变化大体反映了周王室衰微，群雄霸起，新旧势力斗争加剧这一社会变革趋势。春秋早期尚保留四周时的格局，从春秋中期至战国中期，进入中国铜器发展史上的第二个高峰，其变化主要表现在铜器形态的变化和新的工艺技术的产生。这一时期，分铸法进一步发展到器身与附件单独制模，焊接法普及，方块模印法印铸花纹兴起，导致蟠螭纹这一装饰风尚的流行，复兴了铜器花纹繁缛富丽的潮流。再就是这一时期兴起的在铜器表面镶嵌技术错金银、鎏金银和画像线刻等新工艺，将铜器装扮得更加富丽堂皇、美不胜收。特别是使用细线锥刻手法描绘采桑、宴飨、狩猎、战争、乐舞等社会生活场景的画面，十分珍贵。如四川成都出土的水陆攻战纹铜壶，山西长治战国墓出土的错金银铜豆，洛阳金村出土成组的错金银礼器、错金银铜镜，河北平山中山王墓出土的错金银龙凤方案、错金银虎噬鹿器座、银首人形灯，江苏盱眙出土的"陈璋壶"等等，均是此类工艺中的杰出代表。这时期的



铜尊盘

冶铜成就还反映在使用失蜡法溶模技术铸造铜器，如河南淅川下寺楚墓出土的铜禁、湖北随县曾侯乙墓出土的尊盘、铜鼓座等，均运用失蜡法铸出极纤细精巧的立体蟠螭纹，层次繁复，令人叹为观止，由此可证中国有着相当悠久的失蜡铸造法的历史。从器形看，这一时期铜器造型标新立异，玲珑精致，如河南新郑出土的"莲鹤方壶"，山西太原出土的"莲盖方壶"、"鸟形尊"等，均以其新颖的构思展示出一种革新的精神风貌和审美观。然而物极必反，从战国中期以后，素面铜器开始流行，追求素朴无华遂成一种风尚，这表明了一个新时期的到来。这与铜器的日用化有密切关系，铜器开始讲究实用性，缘此像敦、奁、灯、炉、镳斗、带钩、镜这样一些日常生活需要的新品种应运而生。除铜礼器外，东周时的乐器主要有编钟、编镈、铙、铎和錞于。尤其是信阳楚墓的钮钟和随县曾侯乙墓的编钟最为完整且规模宏大，经测试，每钟可发两音，音色纯正，其中心部位12个半音齐备，这些青铜乐器的发现极大地丰富了先秦时期的乐律学，也反映出当时高超的铸造水平。日常用具中最能反映工艺水平的是带钩和铜镜。战国时铜镜制造以楚国最为发达。兵器中的精品当推吴越一带，如吴王夫差剑、吴王夫差矛、越王勾践剑，均做工极佳，至今仍锋利无比。东周铜器的铭文都很简短，以字体论，中原诸邦端方秀美，秦国工整效古，吴楚修长秀丽，有时使用鸟虫体。此时铭文已从书史转为一种装饰品。这时的铜器种类还有用于传达命令、调遣兵员作为信物的虎符和印玺一类。

秦立国仅15年，在铜器上它继承了

战国秦的素面传统，铭文字体亦大致相同。由于秦始皇统一后随即统一了度量衡，这类铜器实物在考古中不断有发现，一般在器表均铭刻始皇二十六年（公元前221）的诏书铭文。最能反映秦代铜器制作水平的莫过于秦始皇陵出土的两辆彩绘铜车马。每乘车均驭四马，各有一铜御官俑，其尺寸取自真实车马人的二分之一，结构十分复杂，由3 000余部件组装而成，除青铜外还使用了少量金银饰件。车厢内外绘有变形龙凤、云纹，制作装饰极为精巧华丽。铜车马是研究当时宫廷舆服制度和车制的宝贵实物资料。此外在秦兵马俑坑发现大量的秦代铜兵器，其表层大多作了铬盐氧化处理，以增强合金抗腐蚀的能力，这在世界科技史上是极为罕见的成就。

汉代铜器中礼器、兵器锐减，生活器皿剧增，而且形制和类别有很大变化。主要器类有鼎、锺、壶、钫、釜、鋬、鐎斗、灯和熏炉。特别是一些器物定型后便固定下来，如酒樽、博山炉、鐎斗和洗即是。日常用具中最习见的是灯和熏炉，尤其是灯的式样极多，且不乏精品，如满城汉墓出土鎏金的“长信宫灯”，广西合浦出土的“凤鸟灯”，甘肃武威出土的“十二枝灯”，山西朔县出土的“雁鱼灯”，贵州兴仁出土的“蟠龙连枝灯”，江苏邗江出土的“错银铜牛灯”等。汉代新出现的铜器还有案、熨斗、书刀、砚盒、镇及计时的铜漏。由于铁器的普及，汉代用铜制作的兵器主要是弩机和镞，度量衡类有尺、量、权，乐器类有钟、钲、铎、铃。汉代的铜镜制造业十分发达，与战国不同，这时在镜背多铸铭文，由于不同时期镜上的花纹图案和铭文有不同的形式和内容，遂成为考古研究中一项断代的标准器物。汉代在有些地方还保留有用铜制车马殉葬的现象，如武威擂台汉墓的铜车马仪仗俑多达99件，在南方的四川、广西也出土有这一时期个体较大的随葬铜马。总体看，汉代铜器注重实用，纹样朴素简约。但王侯贵族多使用镶金嵌玉、鎏金银的铜器，如河北满城汉墓出土的错金博山炉，错金银鸟篆文壶、鎏金银蟠龙纹壶和鎏金银镶嵌乳丁纹壶等，均是汉代铜器中难得的艺术瑰宝。再如陕西兴平汉武帝茂陵附近出土的鎏金铜马、鎏金银青铜竹节熏炉也是让人叹为观止的绝佳作品。总之，汉代的造型艺术粗



错银铜牛灯

犷雄隽，富于夸张，甘肃武威出土的马踏飞燕，可以说是汉代造型艺术在铜器中的代表作。

新莽时期的铜器与秦代相似，以度量衡类居多。这时复古之风极盛，青铜器大都质地精良，制作规整。

在中原地区以外的周邻地区，存在着数支与汉式铜器有着完全不同风格的边地青铜文化。在北方的长城沿线，从

商周至秦汉活跃着匈奴、山戎、鲜卑等游牧民族，他们使用的铜器主要是武器、工具和装饰品，如各种不同类型的青铜短剑、动物首的刀、削、动物纹牌饰、圆雕的动物饰件以及鹤嘴锄、斧等为代表的工具。他们所使用的炊器为一种立耳深腹的铜鍑，有浓郁的骑马民族特色，其下限一直延续到北魏。西南地区的四川从商周起便受到中原的强烈影响，但后来这一带铜器的地方风格主要表现在兵器上，如戈、双耳矛、柳叶剑、圆刃钺等。而且在铜器上经常模铸一些符号，人称“巴蜀文字”。容器中的鍪、釜、甑应为蜀人的传统器形。云南滇池周围的滇文化极有特色。在战国延至西汉的石寨山遗址，出土有滇王之印，可证其族属。这里出土的铜器异常丰富，独具特色的有贮贝器、牌饰、铜鼓、铜葫芦笙、铜锄、铜钺、铜俑等，最有意义的是铜贮贝器上的房屋模型、祭祀、战争、乐舞、生产的圆雕作品，既是精美的艺术品，又是不可多得的了解滇民族历史的形象资料。滇文化铜器种类繁多，制作精美，在合金技术、“失蜡法”浇铸、鎏金镀锡、错金、线刻及镶嵌工艺方面，均具有很高水平。此外，这里还有不少单体的圆雕、透雕作品，尤以江川李家山出土的牛虎铜案最为著名。再如云南呈贡出土的“五牛铜提筒”和“八人缚牛扣饰”也很有代表性。华南地区的汉代铜器流行一种纤细匀称的花纹，在造型和工艺上有不少独特的作品。如广西出土的竹节铜筒、羊角钮钟、铜鼓、干栏式建筑模型，广州南越王墓出土的编铙等。特别是两广地区的武器和工具，造型更为别致。总之，中国边境地区的青铜文化十分复杂，而且在汉代这一时期，都发展到了盛期。

中国青铜器到了东汉末年已接近了尾声。魏晋以降，铜器已基本被其他种类的器物取代，唯铜镜依旧流传下来，至唐代仍有不少新的工艺品种产生，如螺钿镜、金银平脱镜等等。作为千家万户的日常用具，铜镜的生命力一直沿续到清代。

【瓷器】

瓷器是中国的伟大发明。关于瓷器，迄今学术界还没有统一的定义。一般认为，瓷器的形成必须要具备以下的基本条件：①必须用瓷土作胎，瓷土的主要成份是高岭土；②必须经过1200℃以上的高温焙烧，使胎质烧结，结构紧密，吸水性很弱或不吸水；③瓷器表面施有高温下烧成的玻璃质釉；④瓷器烧成后，胎体坚硬，叩之发出清悦的金属声。其中①、②是最主要的条件，原料是瓷器形成的内因，烧成温度则是其外因，缺一不可，中国早在公元前16世纪的商代前期就烧制出了符合上述条件的器物，即瓷器。但因当时的瓷器处于首创和初级阶段，故称之为“原始瓷器”。历经西周春秋战国秦西汉，最迟在东汉晚期烧制出了成熟的瓷器。经三国两晋南北朝的普及、提高和隋唐五代的发展，宋元进入了繁荣兴盛时期。明清在此基础上又取得了许多辉煌的成就，跨入了崭新的时期。

原始瓷器　原始瓷器均施青釉，所以也称作“原始青瓷”。由于它比陶器坚固耐用、耐腐蚀、清洁美观，比铜器、漆器等造价低廉，所以很快受到了人们的喜爱，需求量越来越大，使用的范围

亦日益广泛。因而，发展较快，产量和质量不断提高。

商周时期原始瓷器的发现地点遍布大江南北，在北京、河北、河南、山东、山西、陕西、安徽、湖北、湖南、江西、江苏、浙江、福建等省的商、西周、春秋时期的遗址、墓葬中都有出土。常见的器形有尊、罐、簋、豆、盘、钵、碗等，原料加工不精细，质地比较粗糙。胎色以灰和灰白色为主，少量的呈灰褐、紫褐色。釉色以青绿色为多，少数为青



原始青瓷尊

灰和酱色，不够稳定，厚薄不均，流釉现象严重。在器表的釉下大多都拍印或刻划花纹，主要内容有云雷纹、网纹、方格纹、席纹、圆圈纹、锯齿纹、S形纹、水波纹、弦纹、绳纹和附加堆纹等。成形工艺商、四周时期多采用泥条盘筑法，春秋时期逐渐流行了轮制的方法。南方和北方发现的同时期同类器物的形制、纹饰、制作工艺特点等基本一致，说明它们可能是同一地区所烧制。考古证实，江南地区特别是浙江一带是原始瓷器的主要生产区域。使用的均为龙窑。所渭龙窑是指依山坡倾斜建造的一种隧道式窑炉，它装烧量大，产量高，节省燃料，结构简单，建造方便。这时期龙窑还比较原始，建筑极为简陋，长度多在5米左右。江西清江吴城商代遗址中发现的龙窑，有的窑内出土有印纹硬陶片和原始瓷片，说明它不但烧制原始瓷器，而且还烧制印纹硬陶。

战国时期原始瓷器已成为人们重要的生活用具之一，使用更加普遍，无论是在南方还是在北方的遗址和墓葬中均有大量的发现。浙江绍兴漓渚发掘的一批小型战国墓，随葬的陶瓷器中原始瓷器竟占46%，说明这时期原始瓷器的生产规模和产量较前有了较大的发展和提高。器形可划分为两大类：一是饮食器，主要有碗、钵、盘、碟、盂、盅等；二是模仿铜礼器，主要有鼎、盉、锺、錞于等。江苏、浙江、江西和山西一带发现的质量较好，原料经过认真加工处理，质地较细腻，胎多呈灰白色。釉层较薄而均匀，多呈青或青黄色，少数的呈淡黄色。多以S形纹为饰。成形工艺均采用陶车拉坯成形法，所以器形规整，器壁厚薄均匀。在广东、广西等边远地区发现的与上述有所不同，胎与当地的硬陶相似，多呈紫色或灰红色，釉色以青黄、黄褐为主，质量较差。材料表明，这时期烧制原始瓷器的中心区域仍然在浙江一带。绍兴富盛发掘的一座龙窑窑头已残，据遗迹推测全长可达6米余，在窑尾部似设有挡火墙，用来调节窑内火焰流速，有利于烧成。龙窑的长度较商代增加，形制结构也有了明显的改进，往往兼烧印纹硬陶，有可能两者同窑合烧。在窑内外的堆积中除了发现有叠烧时用来间隔器物的泥团托珠外，不见其他窑具，说明当时的瓷器是直接放在窑底上烧制的。

秦汉时期的原始瓷器发现的也不少，

但与战国时期的存在明显差异。器形以仿铜礼器最为常见，主要有鼎、盒、壶、钫、钟、瓿等，往往成组出土，很少发现碗、钵、盘、盅等饮食器。胎质，一部分烧成温度较高，质地细密坚硬，多呈灰褐色；一部分烧成温度不及前者高，质地显粗松，颜色呈灰或深灰色。釉层较战国时期的厚，多呈青和黄褐色，色调普遍较深。装饰花纹以弦纹、水波纹、云气纹为主，并有少量的鸟纹和堆贴铺首。器物成形，多采用底、身分制，然后粘接成器的做法。总之，这时期的制作工艺不及战国时期精细，两者在工艺传统上看不出有直接的承袭关系。在浙江的宁波、永嘉、上虞和江苏的宜兴等地均发现了东汉时期烧制原始瓷器的窑场遗址，尤以上虞为多。值得注意的是，在上虞东汉中期稍后的窑场遗址中出现了专门烧制瓷器的窑，成为了名副其实的瓷窑。从此陶、瓷彻底分道扬镳，瓷器生产成为一个与制陶业完全不同的新的手工业部门。

东汉晚期成熟瓷器 工匠们在烧制原始瓷器的过程中，不断探索，总结经验，逐步提高了制瓷工艺水平。从上虞上浦小仙坛窑址和墓葬中出土的资料分析，原始瓷器最迟在东汉晚期基本摆脱了原始状态，成功地烧制出了成熟的瓷器，即青瓷器。常见的器形有壶、罐、碗、钵、盘、盆等，此外还有少量的砚台、唾盂和五联罐等，基本不见成组的仿铜礼器。胎质均经过精细的陶洗、加工，质地细腻，多呈浅灰和灰白色。釉层均匀，呈淡青色，有较好的光泽。装饰花纹有弦纹、水波纹、方格纹、网纹、布纹和贴印的铺首等。这时期的烧瓷遗址主要发现于浙江，尤其以上虞最为密集。上虞联江帐子山发现的两座龙窑比较典型，两窑的前部均被破坏。1 号窑全长估计可达 10 米左右，窑室后部有一堵挡火墙，墙上设有排烟孔，墙后有一与窑室等宽、平面呈横长方形的排烟坑。2 号窑在 1 号窑四侧，相距仅 0.7 米，结构与 1 号窑相同。这两座窑较战国时期的明显加长，挡火、排烟设施有了较大的改进，趋于成熟。据在两窑内发现的瓷器观察，似乎 1 号窑以烧制碗、盏等小件器物为主，2 号窑则以烧制壶、罐等大件器物为主，表明两窑可能具有某种分工。特别应指出的是，在两窑的窑床上面均遗留部分窑具，1 号窑有斜底直筒状的垫座和叠烧器物间隔用的三足支钉，2 号窑主要是束腰斜底喇叭状垫座。这样改变了过去将坯体直接放在窑床上的作法。由此可见，东汉晚期成熟瓷器的质量较原始瓷器确实有了较大的提高，烧制技术有了长足的进步。但它毕竟是刚刚从原始瓷器演进、脱胎而来的，因此无论在造型、装饰技术和内容等方面都明显存在着原始瓷器的烙印，尚未有形成自己特有的艺术风格。

三国两晋南北朝时期的瓷器 成熟瓷器较原始瓷器更加漂亮美观，更深受人们喜爱。进入三国两晋南北朝之后，发展很快，约在南北朝时期，无论南方还是北方都较普遍地烧制了成熟或较成熟的瓷器；在北朝晚期，北方还烧制出了白瓷器。

南方由于战乱较少，社会相对安定、人口增加、农业生产逐步发展，加上人们对瓷器需求量的增长，瓷器烧造业得到了迅速发展。瓷器的重要发源地和主要产区之一的浙江，烧瓷地点增多，窑场急剧扩大，产量大增，质量大幅度提

高。与此同时，江苏的制瓷业也有了较快的发展，位于太湖之滨的宜兴，在东吴、西晋时就烧制出了具有一定质量的青瓷器。江浙的先进瓷器和工艺，很快就流传到其他地区。东吴末年，长江中游的武昌一带也能烧制瓷器了。西晋统一，为江浙瓷器及制瓷技术的迅速传播、推广提供了方便。大约在西晋以后，南方各地逐渐开始建立瓷窑，湖南的湘阴窑、江西丰城的罗湖窑、四川的邛崃窑和成都青羊宫窑、福建闽侯窑等，均创烧于东晋南朝时期。它们的制瓷技术进步较快，产品质量不断提高，到南朝初期以后逐渐形成了各自的特色。南方瓷器一般可分为两大类：一类是日常生活用具，器形主要有盘口壶、鸡首壶、罐、尊、碗、钵、盘、耳杯、杯、多格盒、水盂、唾盂、虎子、香薰、砚台等，其中圆形器都是拉坯成形，胎壁厚薄一致，造型规整、美观，在东吴、西晋时期还普遍流行将器物的外形塑刻成动物的形象，如鹰形盘口壶、兽形尊、羊形尊、蛙形水盂等，式样协调、优美，不但实用，又有很高的艺术价值；另一类是专供随葬用的明器，常见的器形有谷仓罐、猪栏、鸡笼、灶、碓、磨和各种俑、家畜家禽等，这类器物在东晋以后的瓷器中逐渐减少。原料都是采用当地的瓷土，加工精细，胎多呈灰色，坚硬、致密。值得注意的是，西晋时浙江金华一带的瓷窑中，出现了施釉前先在胎体外表刷一层化妆土的做法。使用化妆土的优点是：①可使比较粗糙的坯体表面变得光滑、整洁；②可使坯体较深的颜色得到覆盖，为利用质量较低的原料创造了条件；③可使釉层在外观上显得饱满、柔和、光亮。因此，东晋时在浙江上虞窑、



青瓷兽形尊

德清窑开始使用，南朝时浙江以外的湖南、四川等地的窑也相继采用。它为扩大原料范围和烧瓷区域、提高质量起到了积极作用。这时期釉层均匀，多呈豆青和淡青色，少量的为深灰和黑色，光泽好。装饰技法有刻、划、模印、贴花、堆塑、镂孔等，内容丰富。东吴时期基本上承袭了东汉的作风，简单朴素，习见的有弦纹、网纹、水波纹、云气纹和铺首纹、兽面纹等。西晋时期复杂化，在日常生活用具上较普遍饰有花纹，常见的纹样有弦纹、网纹、忍冬纹和禽兽纹等，禽兽纹是由龙、凤、虎、鸟等飞禽走兽交替组成；贴花技法流行，内容主要有各种动物、人物等，常与网纹、忍冬纹配合使用，具有良好的艺术效果。东吴、西晋时期还盛行在器物上堆塑人物、动物、阙楼等形象的做法，造型极为生动，别致。大约从西晋晚期开始，贴花、堆塑的技法减少，各种纹饰也趋于简化，到南朝时期更加简单。但东晋、南朝时有两点值得注意，一是较多地使用了褐色点彩的装饰技法，即用褐彩在器物上点绘出有规律的斑点；二是在佛

教艺术的影响下，逐渐流行了刻画或浅浮雕式的莲花纹。这时期窑炉和烧制技术较东汉晚期有了明显的改进和提高。至少在长江中下游地区仍普遍采用龙窑，且窑身加长。在上虞联江鞍山发现的一座东吴时期的窑炉，全长已达13.32米，在挡火墙外设有挡火柱和粘土堆，用来降低火焰流速，提高窑室后部的温度。但因后段仍很少装置坯件，温度还是上不去，烧不成合格的瓷器，窑炉面积、空间得不到充分利用。这个技术问题，约在西晋时期得到了解决，办法是分段烧成，即在窑顶两侧开设投柴孔，一个投柴孔下实际上就是一个火膛。这样窑内的温度就不受前面火膛的限制了，长度可以据窑场的需要和生产能力来确定。窑身愈长，不但装烧量就愈大、产量愈多，而且余热利用率就愈高，可节省燃料，降低成本。因此，西晋以后，龙窑逐渐向长发展。上述情况说明，这时期南方制瓷业有了长足的进步，彻底摆脱了原始瓷器的那种原始性。

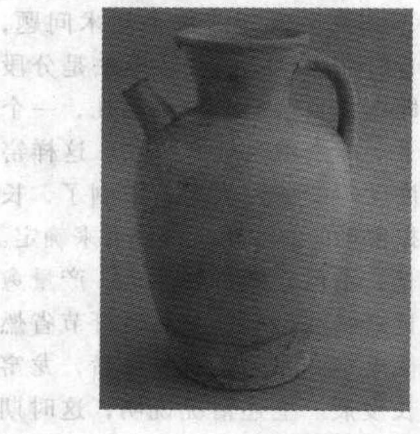
北方战乱频繁，并且延续的时间较长，使社会经济遭到严重破坏。因此，北方瓷器手工业兴起的时间比南方晚得多。在曹魏墓葬中很少见到以瓷器为随葬器物的情况，个别墓葬中虽然有，但都是南方的产品。西晋时期墓葬中出土的瓷器有所增多，洛阳西晋太康八年(287)、永宁二年（302）等墓中出土的青瓷器有罐、碗、钵、盆等，胎、釉纹饰与南方同时期的瓷器一致，说明也是南方所烧制。十六国至北魏迁洛以前的墓葬中发现的瓷器很少，比较重要的是山西大同发现的北魏延兴四年至太和八年（474~484）司马金龙夫妇墓出土的一件青瓷唾盂，制作规整，造型美观，通体施青泛黄色釉，是这个时期瓷器中的精品。北魏迁洛以后的北魏时期的墓葬中发现的瓷器逐渐增多，河北景县北魏正光二年（521）封魔奴墓、洛阳北魏建义元年（528）元邵墓等出土的青瓷器器类简单，以罐和碗最为常见，造型浑厚，釉色繁复，尚未见装饰花纹。这些特征与南方产品有明显区别，无疑是北方自己烧制的。这就说明北方的青瓷烧造业约兴起于公元6世纪初期的北魏晚期，到6世纪中期及其以后的东魏、北齐时期，则已相当普遍。河北赞皇东魏武定二年（544）李希宗墓和河南濮阳北齐武平七年（576）李云墓等大墓，几乎都有瓷器，数量急剧增加。这从一个侧面反映了东魏、北齐时期瓷器手工业的兴旺。这一时期瓷器的器形较多，主要有盘口壶、鸡首壶、扁壶、罐、瓶、碗、盘、杯、唾盂等，造型粗犷雄伟、朴实庄重。胎体厚重，多呈浅灰色。釉以青或青泛黄色为主，玻璃质感较强。带有花纹的器物不多，常见的纹样仅有刻划的弦纹和莲瓣纹。在北齐一些较大的尊、罐等器物上还流行与器物造型巧妙结合在一起的堆塑的莲瓣纹，既是实


青瓷仰覆莲花尊

用器又是不可多得的艺术品。值得注意的是，河南安阳北齐武平六年（575）范粹墓出的黄釉扁壶，器形摹仿金银器，在壶身上刻划出一组由五个深目高鼻的胡人组成的乐舞活动场面，甚为精致。北方发现的这一时期瓷窑遗址数量不多，资料比较清楚的主要有河北内丘和山东淄博寨里两处。此外，河北磁县贾壁村和河南安阳发现的隋代瓷窑遗址，上限都可能到北朝。这一时期北方瓷器烧制地点主要分布在河南北部，河北南部和山东一带，河南、河北应是中心区域，产品质量高于山东。

南北朝时期，北方出现了白瓷。白瓷过去一般认为出现于隋代。1971 年在范粹墓中首次发现了北朝时期的白瓷，以确凿的证据说明白瓷出现在北朝晚期，而不是隋代。范粹墓出土白瓷器 10 件，器形有瓶、罐、碗等，造型与北方同时期的青瓷器大体相同。胎呈白色，多较细腻，烧成温度一般较高。施乳白色釉，光泽较好。在罐的腹部以上塑出覆莲纹，有的器物上还施有条状翠绿彩。从整体上看，范粹墓的白瓷还处于初创阶段，在胎的硬度和釉的白度等方面与后来的白瓷均存在着一定的差别，显得不那么成熟，但它的出现有十分重要的意义，说明北方的制瓷工艺在北朝晚期已成功地脱出了南方青瓷系统，而更具有了自己的特色，它预示瓷器手工业即将进入一个新的发展时期。

隋唐五代时期的瓷器 隋唐五代时期由于政治上的长期统一，政局稳定和农业经济的逐步繁荣，瓷器手工业进入了全面发展时期。瓷器生产地域不断扩大，除原有的地点之外，在湖南长沙望城、江西景德镇、河南巩县、河北曲阳等地都发现了瓷窑遗址，特别是原来未发现瓷窑的山西、陕西等地也开始烧瓷；在三国两晋南北朝及其以前创烧的上虞窑、湘阴窑、寿州窑、罗湖窑、婺州窑和内丘窑等，生产规模则不断扩大，相继进入了盛烧时期。与此同时，在全国范围内出现了越窑（原上虞窑）、岳州窑（原湘阴窑）、婺州窑、寿州窑、洪州窑（原罗湖窑）和邢窑（原内丘窑）等各具特色的名窑。



白瓷注壶

这一时期瓷器质量显著提高，工匠们进一步掌握了原料的性能，使烧出的青瓷晶莹光亮，黑瓷深沉光润。白瓷在隋代已具有比较稳定的性能，到唐代更得到迅速发展，形成了南方以烧青瓷、北方以烧白瓷为主的所谓“南青北白”的格局。

青瓷器是这时期瓷器生产的大宗产品。主要产地在南方，北方在烧制白瓷的同时，有的窑也烧或兼烧一些青瓷。由于自然条件、生活习俗和制瓷技术的差异，各地青瓷特点也不尽相同，风格迥然。在众多的青瓷窑中，以浙江越窑烧制的最好，代表了当时青瓷生产的最高水平。它的产品种类繁多，制作规整，造型美观大方。胎质大多都很细腻、致

窑，多呈灰和灰白色。施釉均匀，浑厚滋润，如冰似玉。装饰技法有刻、划、贴和釉下彩绘，花纹主要有莲花、忍冬、鸟、龙、云气纹等。其他各窑的产品虽不及越窑，但各具特色，也不乏精品问世，如约创烧于中唐早期的湖南长沙窑，在装饰方面一举突破了青瓷的传统装饰法，大胆采用在釉下以褐、绿彩绘画花纹的作法，为青瓷的生产开辟了一条新路。

白瓷器是这时期北方瓷器生产的主要品种。在北方烧制白瓷的窑发现不少，但最有名气的首推河北的邢窑。邢窑以烧制白瓷为主，器类较多，造型朴实无



褐绿彩云纹瓷罐

华。有粗白瓷和细白瓷之分。细白瓷是邢窑白瓷的精品，胎质坚实，细腻，呈白色。釉色纯白光亮，透明度很高。因其主要是以釉来取胜，所以一般没有花纹。除邢窑之外，河南巩县窑在唐代烧制的白瓷也很有名，当时还做为贡品运往长安。

这时期在大量生产青、白瓷的同时，还创烧出绞胎瓷器等新的品种。

绞胎瓷器就是将白、褐两种颜色的瓷泥相间揉合在一起，然后拉坯成形。这样瓷胎上便出现白、褐相间的纹理。由于绞揉的方式不同，纹理也变化多端，或类木纹，或像鸟羽，或似行云流水，或像朵朵鲜花。再施上透明釉，入窑焙烧，就成了绞胎瓷器。绞胎瓷器创烧、盛行于唐代。在陕西、河南发现的唐墓中均有出土，器形有碗、盘、杯和枕等。

这时期的烧瓷技术也有明显进步。北方烧瓷均用馒头窑，由窑门、火膛、窑室和烟囱组成，火膛和窑室合成一个似馒头状的空间。馒头窑建造方便，保温性能好。虽然在广东潮安窑、安徽寿州窑、四川成都青羊宫窑等窑遗址中也相继发现了馒头窑遗迹，但南方主要瓷器产区——长江中、下游地区仍使用龙窑。这时期的龙窑已经成熟，尺寸和各种设施安排均较合理。在长沙窑址发现的一座窑炉的壁上还开设了供装窑、出窑用的门，节省了时间，提高了工效。在烧瓷技术上引人注目的是，隋代出现了匣钵，唐代已普遍使用。使用匣钵装烧，避免了坯体直接接触烟火，可保持色泽纯洁，提高瓷器的质量。此外，由于匣钵胎体厚重结实，耐高温，在窑炉内垛置不易倒塌，可充分利用窑室空间，增加装烧量，有助于提高产量。

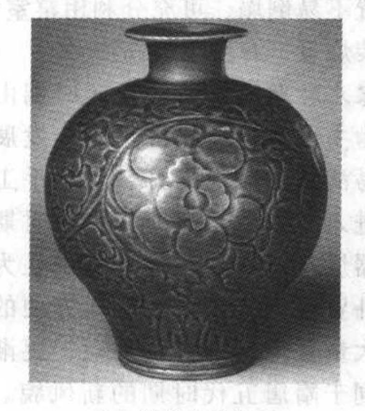
宋元时期的瓷器　宋元时期由于以农业为主体的社会经济进一步发展和对外贸易活动的广泛展开，瓷器手工业也随之进入了繁荣兴盛时期。这时期各地的瓷器烧造业发展迅速，特别是为了适应对外贸易的需要，在交通方便的沿海一带大量开辟新的烧瓷地点，逐渐形成了不同于隋唐五代时期的新风貌。入宋后，唐代的一些名窑，如岳州窑、寿州

窑、邢窑等，渐渐湮没无闻，成为历史的陈迹。与此同时，逐渐产生了具有宋代自己特色的名窑。宋代名窑遍布各地，风格迥然不同，但在制作工艺和艺术效果上最佳的当推汝窑、官窑、哥窑、定窑、钧窑，后人称之为宋代五大名窑。可在市场上销售的名窑的产品，深受广大消费者的欢迎，出现了其他瓷窑竞相仿制的情况，因而便有了同一种产品同时在几个窑烧造的现象，这样就形成了以首创这种产品的名窑为主体的瓷窑体系。这时期的窑系主要有定窑系、磁州窑系、耀州窑系、钧窑系、龙泉窑系和景德镇的青白瓷窑系，宋元时期的重要瓷窑几乎都包括在这几个窑系之内了。

这时期瓷器品种丰富，除了原有的之外，还创烧出不少新品种。

青瓷、白瓷、黑瓷和唐代出现的青花瓷等还继续生产但情况与前大不相同。

青瓷在釉色上突破了以青绿和青黄为主的传统的单一色调，经过特殊处理烧出了深浅不同、变化多样的颜色。陕西铜川耀州窑（原铜川窑）北宋青瓷色调深沉，配以精细的刻花和印花，具有良好的艺术效果。河南宝丰汝窑青瓷中，最有影响的是御用瓷，釉色呈淡淡的天



青瓷刻花牡丹纹瓶

青色，略有深浅之别，一般无花纹装饰。河南禹县钧窑青瓷的基本色调多近于浓淡不一的蓝色，是一种乳浊釉，釉内含有少量的铜，烧出来釉色青中带红，犹如蓝天中的晚霞。有的还在青釉面上涂点铜红釉，烧成后便形成紫色花斑。这些色彩错综缤纷，千变万化，十分艳丽美观。哥窑从传世器物看，色调较浅淡，有粉青色和蛋白色等。釉面满布网状或碎玻璃状的纹片，一般是较粗疏的黑色裂纹交织着细密的红黄色裂纹，俗称



钧窑尊

“金丝铁线”。纹片的形成主要是由于胎釉受热后膨胀系数不一致，原本是烧成上的缺点，然而因其自然美观，成为了一种天然装饰。哥窑的工匠掌握了它形成的原理，巧妙利用了这种缺陷，给瓷器增添了许多特殊的美。官窑，顾名思义，是官府所经营的窑，专门为宫廷烧制高级生活用瓷和艺术陈设瓷。北宋官窑烧制的青瓷名贵，一般造型宏伟，颇有气魄，釉色很淡，光泽晶莹。南宋官窑青瓷色调不一，有青灰、粉青、米黄等多种。浙江的龙泉窑是宋元时期著名的青瓷窑，它烧制的青瓷以南宋时期的粉青和梅子青色最佳，色泽光亮滋润，不拘一格。

白瓷器以河北曲阳定窑烧制的最好。定窑在唐代晚期烧制的白瓷已有一定水

平，入宋后提高较快。器物胎体薄轻，造型精巧优美，釉色白中闪青或闪黄，色调光润柔和。装饰讲究，花纹内容丰富多彩，无论是刻花、划花还是印花，制作都很精细。在有些器物底外侧还刻划“官”或“新官”字款，其质量尤好。

黑瓷器烧造历史悠久，在东汉时期就有了，到唐代有了较大发展，质量大幅度提高。但在釉色上多是追求光泽，变化少。宋元时期经过精心的处理之后，在黑釉中烧出了变幻莫测的富有装饰意义的纹样，有釉面上散布着银灰色的圆



青花缠枝牡丹纹梅瓶

形结晶斑、类似水面上洒满油珠的油滴釉；有釉色中透显出美丽的褐黄、蓝灰、铁锈色的细长流纹，酷似兔毛的兔毫釉；有釉色中显现海龟背色调的玳瑁釉；还有釉面上出现像鹧鸪羽毛的鹧鸪斑釉等等，将黑瓷生产推向高潮。福建建窑、江西吉州窑和河北磁州窑是烧制黑瓷的主要瓷窑。

青花瓷器是以钴料在未经素烧的坯体上绘画图样之后，施一层透明釉，放入窑中，在高温下一次烧成，釉下便呈现出蓝色的花纹。它在唐代就已经出现，由于发现的资料少，唐宋时期的全貌还不甚清楚。青花瓷器大量成批出现是在元代，江西景德镇是主要产地。器形有壶、罐、梅瓶、玉壶春瓶、盘、高足杯等多种，有的体大厚重，有的则胎薄体轻、小巧精致。胎质细腻，呈白色。釉色白中泛青。青花纹饰内容有花草、树木、禽鸟、龙凤、人物故事等，十分丰富，具有明显的时代风格。

除青瓷、白瓷、黑瓷和青花瓷外，这一时期还新创烧了白地黑花瓷、青白瓷、釉里红瓷和枢府瓷等品种。

白地黑花瓷器是在白地釉下绘画黑色花纹。它是磁州窑富有特色的产品，创烧于北宋时期，金代达到鼎盛。北宋中期以后，河南、山东、山西、陕西、江西有的瓷窑也相继开始烧制。白地黑花瓷器的造型和花纹内容均来自于生活，具有浓郁的民间气息，备受世人欢迎。

青白瓷器的釉色介于青、白两色之间，青中有白或白中显青。习惯上也称之为“影青瓷”。北宋早期出现之后，发展迅速，遂在江南地区逐渐形成了以景德镇窑为中心的颇有规模的青白瓷窑系。器形有瓶、注壶、茶盏、碗、盘、盒等，造型匀称，胎体较薄，釉光泽较强。装饰技法有刻花、划花、印花，内容以花卉为主，线条清晰，结构严谨。具有独特的风格。

釉里红瓷器是以铜红料在未经素烧的坯体上绘画纹饰后，施以透明釉，入窑经高温一次烧成，釉下呈现出红色的花纹。它首先在元代景德镇窑烧制成功。常见的器形有罐、玉壶春瓶、碗等，胎质呈白色，施白或青白色釉，纹饰内容简单而少，不像青花瓷器那样丰富多变。由于它烧成难度大，在元代和后来都未

有形成瓷器生产的主流，精品难得。

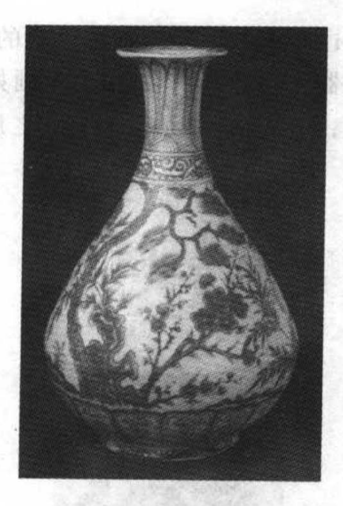
枢府瓷器是元代官府机构——枢密院在景德镇窑定烧的瓷器。常见的器形有碗、盘等，胎体较厚重，细腻致密，呈白色。釉呈失透状，白中微泛青，颇似鹅蛋色，因此又通称为“卵白瓷”。装饰以印花为主，题材有双龙纹和缠枝花卉纹等。在花纹间往往印有对称的“枢府”字样，枢府瓷即由此得名；有的还印“太禧”等字。枢府瓷胎、釉俱佳，工艺精湛，带字款者更好。它不但用于官府，而且民间也使用，同时也用来进行对外贸易。

这时期的烧瓷技术也有较大进步，值得注意的有三点：①南方已较普遍使用龙窑，窑身加长，一般都在30米左右以上，有的竟达130余米。这样窑头和窑尾的水平高度差增大，自然风力增强。为减少抽力，节省燃料，有效地控制窑温，有的将窑炉砌成弯曲状或把窑床做成台阶状；还有的在窑室内砌筑多道挡火墙，将其分为若干小室。较好地克服了由于窑身增长出现的问题。②北方的耀州窑、磁州窑、定窑等不少瓷窑都使用煤做为燃料，不但扩大了燃料来源，而且可以提高窑内温度，延长保温时间，使胎釉中的各种元素的化学反应更加充分，有利于提高瓷器的质量。③定窑在北宋中期创造发明了支圈窑具覆烧工艺。这种窑具实际上是由支圈叠落组合而成的匣钵。覆烧方法能够充分利用窑炉空间，提高产量，据有人测算，如以同样的空间和燃料，用这种办法比用其他办法的产量多4～5倍，大大降低了成本，所以，陆续被其他瓷窑采用。有的窑还创造了多级钵式、盘式的覆烧窑具。但使用这种方法烧出的瓷器口沿无釉，即“芒口”，用起来很不方便。为了弥补这个缺陷，有些器物便在口沿那镶上金、银等，增强了使用价值和美感。

明清时期的瓷器　明清时期瓷器手工业继续向前发展，并进入了一个崭新的阶段。虽然宋元时期的一些名窑日趋衰落或已停止生产，但瓷窑遗址仍发现不少，几乎遍布全国。其中以景德镇窑烧制的数量大、品种多、质量高，在全国瓷器烧造业中处于中心地位。景德镇窑在宋元时期就已相当发达，入明后很快便昌盛起来，窑场急剧增多。为了满足宫廷需要，明初开始在此设立御器厂，即官窑，专门烧造供宫廷使用的瓷器，同时也烧造一些朝廷对内、外赐赏和交换需要的瓷器，都是一些高级品。景德镇窑的民间窑厂也很兴旺，它除了生产供国内、外市场普遍需要的一般产品外，还生产部分高档瓷器，有些也被宫廷所选用。在景德镇窑蒸蒸日上，景德镇随之成为驰名中外的瓷都的同时，南北各地也有不少瓷窑，继承前一时期的传统，烧制出了具有地方特色的瓷器，为明清时期的瓷业增添了光彩。

这时期瓷器品种繁多，卓有成就的当属白瓷和青花瓷。

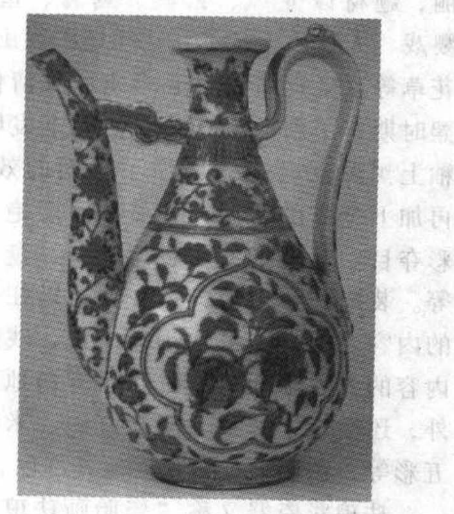
白瓷器以景德镇窑烧制的薄胎瓷和福建德化窑烧制的白瓷最有特点。薄胎白瓷器始制于明永乐（1403～1424）时期，胎质细密，薄至半脱胎程度，可光照见影。釉纯净、均匀，柔和悦目。有的还刻或印有秀丽清美的花纹，十分精致、可爱。到成化（1465～1487）时期更胜一筹，胎薄几乎达到了脱胎的程度。德化窑宋元时期以烧制青白瓷为主，入明后一改常规，烧成了具有独特风格的白瓷。其质地细腻，透明度高。釉色光



釉里红松竹梅纹玉壶春瓶

润明亮，纯白如凝脂，在光照下，能隐现粉红色，因此被称之为“猪油白”、“象牙白”。器形除日常生活用具外，还有瓷塑人物。装饰以印花、贴花为主，内容有花卉、动物和人物等。到清代，器形多为生活用具，釉色白中微微泛青，装饰题材普遍采用花卉，也有的以八仙和诗句为饰，艺术效果亦好。

青花瓷器因青花着色力强，鲜艳稳定，净雅大方，所以在明清备受重视，一跃成为瓷器生产的主流，从未间断。



青花花果纹注壶

明代以永乐、宣德时期（1403～1435）烧制的最佳。胎质、釉料都很精细，用的是由国外输入的“苏泥勃青”料，色泽深蓝浓艳，苍翠莹润，在青花上往往有铁黑色斑点。造型清雅、秀丽、丰富多样。花纹优美、典雅，内容主要有花卉、龙凤、动物、波涛纹等。康熙（1662～1722）时期是清代青花瓷烧制的最优秀时期，使用的都是国产青料，色调纯蓝鲜艳，层次分明。花纹题材丰富多彩，除山水、花卉、禽鸟和一般人物外，还流行以封建意识、文人士大夫风尚和各种小说、戏曲等为内容的画面，如《多子图》、《孝经故事图》、《竹林七贤》、《饮中八仙》、《三国演义》、《西厢记》等，具有鲜明的时代特色。

单颜色釉瓷器是明清时期瓷器的常见品种之一，有红釉、蓝釉、黄釉、绿釉、乌金釉、紫金釉、茄皮紫釉等。其中高温铜红釉备受推崇。以铜为瓷器着色剂的技法早在宋代就被工匠们所掌握。经过长期的探索，到明代永乐、宣德时期烧制出一种色调纯正的高温铜红釉瓷器，即人们通常所说的“鲜红”或“宝石红”。其胎质细腻，呈白色。釉鲜艳而匀润，有的还饰有暗花云龙纹。器形有高足碗、碗、盘、僧帽壶等。清代以康熙时期的郎窑红和豇豆红最为名贵。郎窑红釉瓷器系以康熙时督窑官郎廷极而得名。其釉层较厚，开有大小纹片。釉色泽深红浓艳，越往下色调越重，犹如初凝之牛血，底足内往往呈米黄色和苹果绿色，俗称“米汤底”或“苹果绿底”。器形主要有瓶、罐、碗。豇豆红釉瓷器，亦称“美人醉”、“桃花片”等。釉酷似成熟的红豇豆色，不像郎窑红那样浓艳，釉层中带有形状不规则的

青绿色苔点，色调幽雅清淡，柔和悦目，引人入胜。

彩绘瓷器是明清时期瓷器的重要品种。它有单彩和多彩之分，又有釉下彩和釉上彩之别，还有的釉下彩和釉上彩结合使用，极为丰富。其中斗彩、五彩、珐琅彩、粉彩影响较大，颇有典型性。

斗彩瓷器是釉下青花和釉上彩色相结合的彩色瓷器。它的制法是，先在瓷器的坯体上以青料画出花纹或勾勒出花的轮廓线，再施上透明釉，入窑以高温



斗彩花蝶纹盖罐

焙烧，在烧成的瓷器上或点缀或沿轮廓线填上各种需要的颜色，然后二次入窑以800℃左右的温度进行烘烧。烧成后，釉下青花和釉上彩色相互辉映，争美斗艳，十分清新美丽。成熟的斗彩瓷器发现于明代成化年间（1465～1487）。其器形有罐、碗、杯、印盒等。图案内容有花卉、鸟虫、树木、人物等，画面幽雅、别致。斗彩瓷器到清代雍正（1723～1735）年间进入了新的发展阶段，在纹饰布局和彩色使用等方面，均有创新。器形明显增多，花纹内容以花鸟为多，疏朗秀丽、规矩工整。

五彩瓷器的五彩是多彩之意，属釉上彩，也有的釉下配饰青花。它的制法，先在瓷器坯体施釉，有青花者画好青花再施釉，入窑进行高温焙烧；之后，在



五彩王嫱出塞图瓶

其上以五彩绘出花纹，入窑以低温烘烧。五彩瓷器据明谷应泰《博物要览》记载，"始于明永乐"时期。从现有实物资料观察，明代嘉靖、万历时期（1522～1620）进入成熟阶段。这时的器形有瓶、罐、盘、方盒、笔架等。装饰图案布局满而密，色彩突出红色，浓艳、华丽，题材以龙凤、云鹤、鸳鸯、鱼藻、婴戏、人物最为常见，往往还配以山石，花草等，生动可爱。五彩瓷器到清代康熙时期有了新的发展。在色彩上发明了釉上黑彩和蓝彩，增强了画面的效果，再加上金彩的使用，更显富丽娇艳，光彩夺目。其器形有瓶、罐、碗、盘、杯等。装饰题材十分广泛，除了以往习见的内容之外，更喜欢用以小说、戏曲为内容的人物画面。这时除了有白地五彩外，还增添了黑地、珊瑚红地、米色地五彩等，色调淡雅柔和，独具特色。

珐琅彩瓷器又称"瓷胎画珐琅"瓷器，亦名"古月轩"瓷器，系从铜胎画


珐琅彩花卉纹瓶

珐琅移植而来。它的制法是在内壁施釉外壁无釉烧过的瓷胎或精美的白瓷上绘制彩画，然后入窑烘烧。色彩瑰丽，画面有较强的立体感，艺术效果颇佳。这种瓷器创烧于清代康熙年间，雍正、乾隆时期（1723～1795）更加精致。器形主要有瓶、壶、碗、盘、杯、盒等。图案花纹丰富多彩，内容除了花卉、禽鸟、山水等传统题材外，乾隆时期（1736～1795）还出现了仿西洋画意的人物画。珐琅彩瓷器是康熙、雍正、乾隆三朝的宫廷用瓷，专用来玩赏和作宗教、祭祀的供器。

粉彩瓷器是集五彩、珐琅彩之长而创制的。它的制法是，在白瓷器上勾出花纹的轮廓，用氧化铅、硅、砷的化合物，即玻璃白粉打底，彩料置其上，然后进行渲染，再入窑以低温烘烧。画面彩色浓淡不一，颇有凸凹立体之感，色调柔和、淡雅，不像五彩那样浓烈、艳丽夺目。粉彩瓷器出现于康熙时期，雍正时期水平最高，乾隆时期也不乏精品问世。器形有瓶、碗、盘、笔筒等。图案内容主要有花鸟、山水、人物故事等，绚丽多姿。粉彩不仅有白地，而且还有红、绿、黑等色地，增加了瓷器的美感。


粉彩人物故事图笔筒

这时期由于瓷器釉料中氧化钙的含量降低，氧化钾的含量提高，在高温下釉的粘度增大，升温快、不易保温的龙窑显然已不能适应瓷器生产的需要。因此，在龙窑的基础上，吸取馒头窑的一些作法，在南方创造了阶级窑和蛋形窑。阶级窑开始于明代德化窑，亦依山而建，一般分5～7室，每室依次相接，后一室底高于前一室底，作台阶状。室与室间砌有隔墙，墙下部有使两室相通的烟火孔，室顶部设有投柴孔。烟由窑尾排出。它好像是由若干馒头窑连接起来的具有较大倾斜度的龙窑。蛋形窑，明代末年或清代初年出现于景德镇，由火膛、窑室和一高大的烟囱组成，倾斜度较小。窑室前部大后部小，呈长长的椭圆状，似覆置的半个蛋。在窑身外还砌有护墙，护墙与窑壁之间留有0.20～0.30米的空隙，填以砂土以便隔热，也用以缓冲窑壁、窑顶受热后引起的开裂。阶级窑和蛋形窑既有龙窑装烧量大、产量高、节省燃料的长处，又有馒头窑易控制升降温速度、烧成气氛和保温性能好的优点，

为明清时期瓷器手工业的发展，提供了重要的条件。

综上所述，可以看出：①中国古代瓷器出现时间早，烧制区域大，地点多，使用广泛、普及。②从商代至清代的3 500余年中，瓷器生产未间断过，制作工艺和烧成技术由初级到高级，产地由局部扩展到广大地区，产量由少到多，品种、造型、釉色、装饰技法、花纹内容由简单到复杂，每个时期都有新面貌出现，一直处于上升局面。③瓷器既是人类物质生活中的日用品，又是具有艺术价值的工艺美术品。中国古代瓷器的制作在考虑到实用和使用方便的同时，还特别注意追求艺术效果，造型、釉色、图案花纹富有浓郁的生活气息，具有鲜明的民族特色。④中国古代瓷器在发展民族特色的同时，也不断吸收融汇外来文化中的有益成分，不断丰富了自己的内容。例如：南北朝时期流行的莲花纹即是在外来佛教艺术的影响下出现的；故宫博物院收藏的一件唐代青瓷凤首龙柄壶的造型，明显吸取了波斯金银器的形制特点；明代永乐、宣德时期青花瓷器用的钴料乃是由国外引进的“苏泥勃青”。⑤中国古代瓷器生产十分注重突出、表现各自的风采，不千篇一律。各地瓷窑在保持民族风格、体现共同时代特征的基础上，根据市场的需求和自身条件，因地制宜，扬长避短，努力创造和发展自己的特色。这一点在南北朝时期就已经显示出来，唐代迅速发展，宋代则百花齐放。⑥中国古代瓷器不仅深受国内人们的喜爱，而且也受到世界各国人们的欢迎。中国瓷器早在唐代便以一种新型的商品形式走向世界。唐五代时期的瓷器行销日本、朝鲜、印度尼西亚、马来西亚、巴基斯坦、伊朗和埃及等许多国家和地区。宋元时期的瓷器输出数量剧增，市场扩大，在亚洲和非洲东海岸很多国家都有发现。明清时期的瓷器不仅畅销亚洲和非洲，而且还远销到欧洲和美洲，传遍四方。不仅如此，中国瓷器的制作工艺、烧成技术也相继传到世界各国，为世界瓷器的发展作出了巨大的贡献。中国古代瓷器的上述特点，在其他形式的传统文化中很少见，它在中国传统物质文化中具有特殊地位，是一份宝贵而丰富的文化遗产，永远闪烁着灿烂的光辉。

中国古代瓷器的作用显而易见。在古代，首先是改善了物质生活条件，满足了人们的需求：其次，无论是实用的，还是做为艺术品陈列于室内的，都可供人观赏，给人以美的享受，充实了人们的精神生活。在当今，它除继续给人以美的享受外，还是研究古代社会经济、科学技术、工艺美术、社会习俗和中外文化交流的珍贵资料，同时对弘扬中华民族的传统文化具有十分重要的价值。

当代，瓷器仍然是人类不可缺少的生活用具和富有韵味的工艺美术品，发展很快。世界市场竞争激烈。中国制瓷业的面貌在1949年后发生了很大变化，取得了引人瞩目的成就。在此基础上，继续继承和发扬民族优秀传统，充分吸收、运用现代制瓷科学技术成果，一定会不断创造出适合于现代生活和人类审美意识的具有时代气息和民族特色的高水平的瓷器。

【漆器】

漆是利用从漆树上割取的天然汁液，

经加工后髹饰于木、竹、皮革等器物表面的涂料。它具有隔潮、防腐、耐高温等特殊功能。涂以漆的器皿称为漆器。在漆料中还可调配各色颜料，使漆器更加绚丽多彩、明亮晶莹。中国古代漆器的种类包括生活器皿、宗教礼仪用具和其他工艺美术品等。

中国有着悠久的漆器制造史。《韩非子·十过》篇记载，虞舜时做食器，流漆墨其上。禹做祭器，黑漆其外而朱画其内。中国最早的漆器发现于新石器时代中期的河姆渡文化遗址，包括一件朱漆木碗、五件木胎漆筒和几件漆绘的彩陶片，其时代距今约7000年。近年来，在新石器时代晚期的良渚文化、陶寺类型文化的大型贵族墓中，不止一次地发现了髹漆的棺椁遗迹。在良渚文化的大墓中还发现了镶嵌小玉珠的漆器痕迹，在陶寺大墓中出土了髹漆木鼓、豆、案和俎等。这一切表明，中国是世界上最早发明并利用天然漆的国家。



漆豆

夏商周三代，漆器的发现更为普遍，工艺技术也大有长进。在夏代的二里头文化大墓中曾发现殉狗用的漆匣，后来又陆续发现觚、钵、鼓、盒等漆器。在河北藁城台西遗址，发现有商代前期贴饰压花金箔的薄板木胎雕花漆盒、盘的残片、器表饰朱红地浮雕式黑漆花纹，有的花纹上还镶嵌着几何形绿松石，工艺复杂，色彩华丽，漆面乌黑油亮，反映出当时漆器工艺已相当发达。在殷墟王陵、贵族大墓以及一些方国首领的墓中，发现有商晚期髹有朱黑两色的雕花漆器棺椁，在殷墟还出土有漆罍、漆豆和现知最早的皮胎彩漆甲。西周时流行在漆器表面镶嵌蚌泡一类装饰。如河南浚县辛村卫国贵族墓曾出土用磨制的小蚌条拼嵌的花边图案，称得上是目前所知最早的螺钿漆器标本。最能代表西周髹饰工艺水平的是北京琉璃河燕国贵族墓出土的一批木胎漆器，种类有豆、觚、罍、壶、簋、杯、盘、俎等。器表均髹饰彩漆图案，镶嵌有蚌泡蚌片。其中一件觚的器表饰浅浮雕花纹，贴有三箍金箔，并镶嵌绿松石。另一件漆罍，在花纹繁缛的器表用蚌片拼嵌出饕餮、凤鸟等图案。这些蚌片的磨制和镶嵌技术已绝非螺钿初始阶段所能为。春秋时期漆器工艺的突出变化是已有少部分漆器使用了金属附件。如山西长治分水岭春秋墓出土的漆箱上饰有铜铺首。山东沂水春秋墓出土漆勺上镶嵌金贝，并贴饰压花金箔。此外，在山东临淄郎家庄一号墓出土的一件漆器残件上绘有人物、花鸟和屋宇等细线图案，构图严谨对称，富有浓郁的生活气息，是一件不可多得的春秋时期的绘画作品。

战国漆器门类齐全、数量大增。从种类看，漆器已渗透到生活的各个领域，包括日常用具、家具、文具、乐器、兵器、交通车马器及各种丧葬明器。再就是战国漆器的分布地域急骤扩大，基本

囊括了当时的楚、秦、齐、鲁、燕、三晋、宗周、中山、曾、蔡等诸侯国的故地。战国漆器的另一特点是工艺进步，花纹色彩华丽精美，而且有许多种类是前所未见的，这表明髹漆手工业有了突飞猛进的发展。这些又突出反映在胎骨和装饰手法上的创新。在此之前，漆器主要是厚木胎，从战国中期开始大量使用轻巧的薄板胎，以适应卷制各类筒形器皿。这就大大减少了雕木成型的困难，提高了生产效率。战国的木胎制作有斫制、旋制、卷制和雕刻数种，依器物用途和形状选择不同的加工方法。此外，还出现了精美的高浮雕、圆雕和透雕胎骨的漆器，体现了雕刻艺术与漆器制造业的结合，如湖北随县曾侯乙墓出土的高浮雕漆豆，湖南长沙仰天湖楚墓出土的几何纹透雕笭床，湖北江陵望山楚墓出土的动物花纹透雕小屏风、圆雕虎座双凤鼓和湖北江陵天星观楚墓出土的镇墓神兽等。特别重要的是，战国中期出现了使用“脱胎法”制作的夹纻胎漆器。所谓夹纻，是利用多层麻布或缯帛按照泥、木胎内模逐层涂抹漆料，粘贴成形，待干实后而脱出的器胎。它有轻巧牢固、漆液渗透性能好、粘附力强、造型稳定的优点，适宜制造各种形状复杂且形状不规范的器物，产品坚固耐用。夹纻胎的发明应用标志着战国髹漆手工业的巨大进步，也为后世的“脱胎漆”奠定了基础。再有，战国时期的皮胎漆器和竹（篾）胎漆器也较多见，后者是在竹器和竹篾编织物上髹漆的品种，在南方的楚国较常见。如湖北江陵马山一号墓所出的漆扇，是为楚国竹漆器的代表作。皮革胎性韧而重量轻，多用做防御性武器，如甲胄、盾牌等。长沙楚墓曾出土皮胎“彩绘龙凤纹漆盾”，十分精美。战国漆器工艺的成就还反映在镶嵌技术上，有的漆器表面贴饰着被剪成各种图案的金箔，很像后来金银平脱的滥觞。战国晚期出现了“钔器”，即在薄板卷木胎或夹纻胎器的口缘镶加金、银、铜箍，有的在箍上还嵌错花纹，它兼有装饰和加固的双重功能。镶嵌工艺还表现在漆器上装置铜铺首、金属盖钮、器鋬和器足等附件，以及使用金属合页技术等方面。战国漆器的进步还反映在花纹图案的精美绝伦和丰富的用色技巧上。图案类花纹取材广泛，特别是充分发挥了漆画用笔自由的特点，将传统的龙凤、鸟兽表现得生动流畅，装饰效果极佳。还有相当一批描绘有当时社会生活的图案，如长沙出土的“狩猎壶”，信阳出土的“人物瑟”等，图案夸张大胆，用色绮丽，大大渲染了画面所表现的那种幻想、神秘的气氛，有很高的艺术价值。再有，战国时各地出土的漆器从器类、形态和花纹图案等不同特点可分辨出不同的产地，说明各列国应有着不同的髹饰技术传统。现已发现的漆器铭刻证实，战国漆器的生产基本掌握在官府控制的漆工作坊中。

秦代漆器在湖北云梦和四川青神两地均有发现，它们不仅填补了从战国到



云龙纹漆盒

西汉这一阶段漆器的空白，也以实物证明秦汉与楚的漆器可能分属两个不同的漆工系统，但这两个系统之间也相互有一定的交流和影响。

汉代漆器无论其产量还是艺术水准均超出了战国时期，属于中国漆器发展史上的一个极盛阶段。在地域分布上，漆器已渗透到一些邻近国家，如朝鲜平壤、蒙古诺彦乌拉等地均出土过汉代漆器。由于漆器轻便耐用，比铜器有明显的优越性，汉代的饮食器已基本上由漆器取代了青铜器。西汉前期，漆器的风格渐渐趋向统一，远不像战国时期秦楚有别，表明各地漆器手工业在相互交流的基础上又有了长足进展。从胎骨看，汉代漆器流行木胎、夹纻胎和少量竹胎。就器形而言则与战国相似，但一些工艺技法则为战国所不见，并创造出一些新器形。长沙马王堆汉墓和江陵凤凰山168号墓出土的数百件漆器集中代表了汉代髹饰业的最高水平。汉代漆器设计精巧华丽，大小相差十分悬殊。长沙马王堆3号墓出土的大漆盘直径达73.5厘米，1号墓出土的镟木胎漆锺高57厘米，如此之大的器形要镟出其胎骨是需要高超技术的。小者如马王堆、临沂银雀山等地出土的具杯盒、单层或双层的多子盒，在大盒之内套装若干小盒、耳杯，巧妙地利用有限的空间，可谓精巧绝伦。在髹饰技法上，汉代大大发展了战国时已露出端倪的针刻（锥画）技法，并发展到在针刻花纹上加朱漆或用彩笔勾勒，乃至填绘金彩，使图案更加醒目，显然已接近后世的“戗金”装饰技法。西汉中期，贴饰于漆器表面的金箔花镂刻精细、形象生动，并与金银扣、箍、彩描漆相结合构成一种异常华丽富贵的工艺。这时还出现了在器顶、盖上镶金银花叶，以玛瑙、琉璃珠为纽，器口、器身镶金银扣、箍，其间用金银箔嵌贴出镂刻的人物、神怪、鸟兽和彩绘云气、山石等附托的漆器。安徽天长县汉墓出土的双层银扣彩漆奁、月牙形双层盒，江苏连云港出土的长方形、椭圆形盒，均为此类漆器的精品。此外，汉代漆器多刻铭文，详列官员及工匠名称，这是研究当时工官制度方面的珍贵资料。

魏晋南北朝时，漆器业急骤衰败。这与当时长期战乱、社会动荡不安有直接关系，另一方面则受到瓷器业兴起的打击。1984年，安徽马鞍山市出土了一批东吴漆器，使一些传统的看法受到冲击。其中一件一色漆凭几，器表处理相当考究，而过去它被认为是宋代才出现的品种；另有一件锥刻戗金黑漆盒盖，在稠密的云气纹中填加人物和珍禽异兽图案，过去据文献记载，认为此种工艺元代才出现；还有一件黑、红、黄三色相间的犀皮耳杯，它的出土也把该品种的出现时间提早了几百年。此墓中还出土了一批反映社会风情和历史故事的彩绘漆画精品，如“宫闱宴乐图案”、“季札挂剑图盘”、“童子对棍图盘”等，图案设计精美，生活气息浓厚，写生手法不凡，增强了油彩的使用。这批珍贵的漆器不仅填补了三国时期漆器实物的空白，也弥补了该阶段漆器工艺发展的缺环，并增补了一批古代绘画的资料。在西晋至南北朝的300余年中，随着佛教的流行，出现了使用夹纻法制作的佛像及用氧化铅调油作画的密陀绘技法。

通过考古发现的唐代漆器实物迄今还十分有限。根据文献记载，漆器的主要品种在唐代已基本齐备，特别是实用

漆器已十分发达。而最引人注目的成就是出现了雕漆，它标志着中国漆器发展进入了一个新时代。漆器首次出现了用刀进行雕刻的手段，漆层也突破了装饰它物的格局，突破了历来的平髹、勾填、彩绘、镶嵌的范围，开始迈进浮雕艺术的领域，并很快形成一支独立的门类，走向了繁荣。此外，最能反映唐代髹饰工艺水平的还有堆漆、金银平脱、螺钿等。

堆漆即使用稠漆堆塑形成凸起的花纹。这一技法早在西汉时已露出苗头，自魏晋以降，一直伴随着夹纻工艺缓慢地发展，至唐代已形成风格。在木胎上堆漆的技法在日本称之为“乾漆”。现存日本的唐代著名高僧鉴真大师乾漆像，就是在他圆寂后，由随往日本的中日弟子共同堆塑的。

金银平脱是唐代漆器中最豪华富丽、而且又最盛行的品种。这一技法源自汉代流行的在漆器表面贴饰金银箔花纹，但唐代的工艺水准远远超越前代，花纹镂刻极其精美，成为当时一种最具代表性的工艺品。唐代平脱之所以能有如此之高的水平，应与当时金银器的发展与兴盛互为依托，关系密切。如传出郑州的羽人飞凤花鸟纹金银平脱镜，镜纽中心平脱八瓣莲花，周边密布花鸟飞蝶，外缘为飞凤羽人，整个构图充分显示出富丽堂皇的盛唐风格。该器在制作上先在镜上做漆背，再嵌贴镂刻的金银片，工艺上与螺钿有异曲同工之处。据记载，由于此类器皿过于奢靡，官方曾多次明令禁止制作。五代时，平脱仍盛行不衰，成都前蜀王建墓曾出土有极豪华的金银平脱朱漆册匣和宝盝。宋代以后，平脱工艺迅速衰落。

螺钿在唐代十分流行。它也属于平脱，但使用的原料是裁割出图像的贝壳，其上再施线雕，在漆面上拼镶出图案花纹。唐代风行螺钿铜镜，如洛阳出土的人物花鸟螺钿铜镜，用贝壳拼贴出人物仕女、珍禽瑞兽和山石树木，整个构图恬静祥和，一派盛唐气象。

宋代漆器风格突变，流行一色漆。颜色以黑为最，其次有紫、朱等色。所谓一色漆，即通体使用一种颜色，质朴无纹，故又名“无文漆器”。正因为没



园林仕女图戗金莲瓣形朱漆盒

有纹饰往往以形取胜，宋代一色漆造型多与瓷器相似。此种器类三国时期已经出现，唐代多用之髹饰琴瑟一类乐器表面。值得指出的是：宋代一色漆的胎骨使用了圈叠法，这是从薄片屈木胎基础上发展而来的一种工艺，为漆器发展史上的一项重要革新，优点是不易变形。螺钿为宋代漆器的重要品种之一。13 世纪以后，此法已传入朝鲜。嵌螺钿有厚薄之分，由此形成两大类。自五代宋初上溯至西周均系厚螺钿。宋代苏州瑞光寺黑漆经函是为宋初厚螺钿的代表作。薄螺钿始于北宋，南宋流行并具有很高水平。宋代继承了唐代堆漆传统，如浙

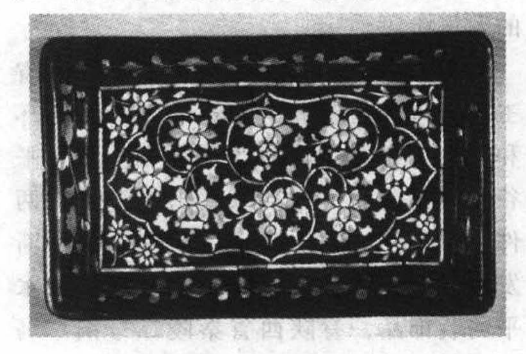
江瑞安慧光塔北宋识文经函的外函用漆灰堆出佛像、神兽、飞鸟、花卉，并嵌以小粒珍珠。花纹外的漆地用金色绘出飞天、花鸟等图案。戗金漆器唐代没有实例，故江苏武进出土的三件宋代木胎戗金器十分令人瞩目。它们不仅改变了传统的认为宋代漆器单色无文的看法，还让我们领略了戗金与斑纹地填漆相结合的早期实例，为宋代漆工史增补了重要资料。宋代雕漆仅有两件可信的实物，即“醉翁亭剔黑盘”和“婴戏图剔黑盘”，均藏于日本。剔犀漆器在不少南宋墓中均有发现。这是用两三种色漆在胎骨上有规律地轮流涂刷，待积累到一定厚度时再用刀剔刻出图案花纹，这时在刀口断面上便会显露出层层不同的色彩，达到一种奇特的效果。在类别上，剔犀当属雕漆之一种。宋代漆器多有铭文，记制作地点和工匠姓氏。

元代漆器门类颇多，而成就最高者当属雕漆，已达到了炉火纯青的地步。其特点是堆漆肥厚，用藏锋之刀法刻出的花纹丰腴圆润，轮廓淳朴浑成，细部精工独到，有着非同一般的艺术魅力。故宫藏元代雕漆大师张成造的栀子纹剔红盘，杨茂造观瀑图剔红八方盘，安徽省博物馆藏张成造乌间朱线剔犀盒等，均系此类上品。此外，元代漆器之重要者还有螺钿、戗金和一色漆。其中传世的元代戗金器大都流往日本，其刻线缜密精细，填金之后愈见华丽夺目，十分精彩。



栀子纹剔红圆盒

明清两代漆器的主要特点是多种髹饰技法的结合使用，漆器的种类大大增加，超过以往历代，呈现出一派绚丽多姿、富于变化的景象。其中，常见的种类有一色漆、罩漆、彩绘、描金、堆漆、填漆、雕漆、螺钿、犀皮、剔红、剔犀、款彩、戗金、百宝嵌等，但以上十几种形色各异的髹饰品类尚不能反映出明清漆器的全貌，距离文献中所记载的大量品种还相差甚远。由此可见，中国的传统漆器发展到此时已是多么的丰富多彩，其成就又是多么的辉煌。



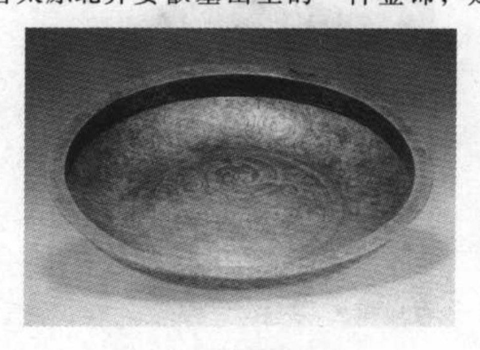
缠枝莲纹嵌螺钿黑漆长方盒

中国古代的漆器是华夏文化宝库中一颗璀璨的明珠。它从中国源起，辐射传播到世界各地，先是东亚、东南亚，继而是西欧、北美，世界上一切制造漆器或用其他材料模仿漆器的国家，无不或多或少地受到中国的影响。然而，作为漆器艺术骄子的雕漆艺术，则是炎黄子孙的独有遗产，是世界上任何别的国家和民族所没有的。

【金银器】

金银器是以黄金白银为原料加工制造的器皿和饰件。金银有着良好的延展性，可制作极薄的金银箔，又可拉成细长的金银丝，非常适于制作具有精细工艺的装饰品和器皿。中国很早就用金银制作各种器物。古代金银器的生产大体分为唐代以前、唐代、唐代以后三个大的发展阶段。

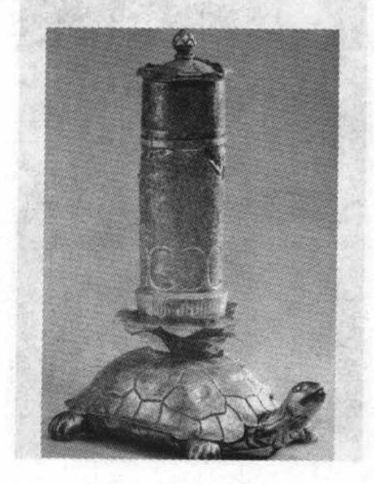
最早出现的是金银装饰品。甘肃省玉门市火烧沟墓葬中出土的不少金耳环和其他饰件，年代相当于夏朝。北京平谷县刘家河商代中期墓葬出土金臂钏两件、金耳环一件。此后金银装饰品不断发现。制造精美、又能反映一定工艺水平的装饰品，有陕西省秦陵二号铜车马的银配件、北京平谷县商代墓葬中出土的金笄。这些器物证明中国在公元前3世纪初已能综合使用铸造、焊接、掐丝、镶嵌、锉磨、抛光、胶粘等工艺技术，特别是掌握了黄金浇铸方法。黄金的熔点为1064.43℃，熔金铸器很不容易。河南省辉县固围村战国墓出土的银带钩，铸成浮雕式的兽首和长尾鸟形象，通体鎏金，并镶嵌玉块、琉璃珠，将金银和其他工艺结合在一起。春秋战国时期中国北方也发现了较多的金银器。内蒙古西沟畔匈奴墓出土的金银器中，有带马、鹿、鹰、异兽纹样的牌饰，动物相互咬斗为其特点。工艺上是将金料锤揲成薄片，再锤图案。内蒙古杭锦旗阿鲁柴登出土了匈奴王的遗物，有金器218件、银器5件，制法包括了铸造、锤揲、镌镂、抽丝、编累、镶嵌等。其中金冠顶和金冠带，是为匈奴金器工艺的代表作。冠顶的下部用厚金片锤成半球形，上面浮雕狼和羊对卧的纹样，球上立一只雄鹰，冠带由三条半圆金带组成，两端浮雕卧马及羊。春秋战国时期的金银制品，已经可以看出中原地区与北方匈奴地区的风格不同，除了形制和纹样的区别外，北方多用锤揲，中原流行铸造。汉代以后的金银器渐多，河北省满城刘胜墓、定县刘畅墓、刘修墓都有较多的出土，主要为金板、金饼、马蹄金、麟趾金、金兽、金印等，南方的江苏省盱眙县出土的金兽，通高10.2、长16、宽17.8厘米，重9公斤。表面锤饰圆形斑纹，颈部有项圈，背顶有环钮。中国古代铸造业十分发达，主要是青铜器制造，这一技术也用于金银器上。但到两汉时期，金银工艺已脱离了青铜工艺的传统技术，成为独立的手工业门类，还以包、鎏、错、镶等方法装饰漆、铁、铜器。南北朝时代的北方地区墓葬中出土了一些金银装饰品，如辽宁省北燕冯素弗墓的一批金银质的各种首饰和服饰件，大都是用锤揲、镂刻、铆钉、镶嵌、套珠的技法制成。内蒙古科尔沁左旗北魏墓中出土的奔马、瑞兽的金饰件，铸造而成，形态奇特生动。两批器物都具有浓厚的鲜卑文化的特征。山西省太原北齐娄叡墓出土的一件金饰，是



鎏金银盘

在金片上以压印和镂刻成型，然后镶嵌各种饰件。

唐代以前的金银器皿也有发现，但数量不多。这些器皿可分为国产品和输入品两类。国产品以湖北省随县战国时代的曾侯乙墓出土的金盏、山东省临淄汉代齐王墓随葬坑出土的鎏金银盘为代表。金盏的盖顶有环式捉手，环下以四个短柱与盖面连在一起。盏身为直口，腹壁向下逐渐内收成圜底，腹外有两个对称的环状耳。底部为三个倒置凤形足。器盖和器身都饰以精细的蟠螭纹、绹纹和云雷纹。银盘直口，平折沿，折腹，底部微内凹。口沿及内外腹錾刻龙凤纹，全部纹样鎏金。金盏和鎏金银盘的形制和纹样都是中国的传统风格，金盏的制作还采用了与青铜器相似的铸造方法。输入品又两种，一种是罗马系统的产品，如广东省广州汉南越王墓出土的银盒、临淄汉齐王墓随葬坑出土的银盒（该器有后安的青铜高足及三个钮），采用锤揲技术制成，器表以凸凹不平的叶瓣式纹样作装饰，这是古代地中海地区流行的银器作风。另一种是中亚系统的产品，



鎏金银质龟负酒筹筒

如山西省大同北魏遗址出土的银碗、宁夏固原北周李贤墓出土的银壶。两件器物的形制和人物、植物的纹样，在中亚地区的银器中经常见到。早期金银器皿的发现表明，这时中国对外来的金银器皿十分喜爱，较多地输入了中亚和西亚金银器物。

唐代是中国金银器生产的繁荣时期，表现在器皿制造上尤为突出。唐代许多地方开采金银矿，当时的赋税、供奉也交纳金银，提供了大量的原材料。统治者又以为用金银作食器能长生不死。客观条件和主观原因促进了金银器生产。



丝团花金杯

唐代设立“金银作坊院”，将全国各地的能工巧匠集中于中央，使他们能相互学习、取长补短，得以提高金银器产品的质量。由于金银器的珍贵，又成为赏赐、行贿的财宝和对外交往的礼品，增加了数量上的需求。唐代中西交通繁荣，具有悠久传统的中亚、西亚金银器也对中国金银器物的制造产生了强烈的影响。因此，唐代金银器迅猛发展。除了唐代的墓葬和遗址零星出土已积累了不少实物外，还有三批重大发现：西安南郊何家村出土金银器1000多件；江苏丹徒丁卯桥出土金银器近1000件；陕西扶风法门寺出土金银器100多件。此外，唐代

金银器还较多地收藏于外国的博物馆和私人手中，根据近年发表的资料统计达100多件。这些器物反映出，唐代金银器大量地采用了锤揲技术，还发展出切削、铆、大焊、小焊、两次焊、掐丝焊工艺。一些盘、碗、盒等器皿上切削加工痕迹证明，当时已经有了简单的机械车床。唐代金银器的种类很多，主要有碗、盘、碟、杯、壶、盒、铛、炉等。而且，同一种器物的形制极少雷同。器物大量采用流线、圆弧式的造形手法，使器物显得舒展大方、轻松活泼。在西方金银器的影响下发展起来的锤揲技术的运用，又使器形复杂多样，造型新颖，致使其他质料的器物也开始模仿金银器物。纹样繁缛也是唐代金银器的特点，许多器物采取满地装，富丽堂皇，其内容几乎囊括了已发现的唐代所有纹样。

唐代金银器中有些刻有文字，年代明确。有些可根据遗址和伴出遗物考定年代。以此为依据，唐代金银器大体分为早（7世纪~8世纪初）、中（8世纪中~8世纪末）、晚（9~10世纪）三个时期。早期的特点是：器物种类以碗、盘、杯、盒为主，器物形状有不少是多棱、多曲的造型，器壁较厚。纹样中的人物主要是歌舞、狩猎，植物纹以忍冬、葡萄最突出，动物纹以飞狮、天马、独角兽、犀牛等引人注目。中期的器物，总体来看，器体变大。多棱器物几乎不见，多曲器分瓣减少。纹样中鹿、鸿雁、蜂蝶、绶带鸟等更多。晚期的器物种类增加，器形多高圈足外撇，呈喇叭状，花口器流行。纹样以折枝花、团花等为主，纹样部局多分单元布置，留出较多的空白，盛行用细碎线刻出的小花作边饰。唐代金银器皿的发展演变清楚地表明，早期带有较多的中亚、西亚风格，中期完成了中国化的过程，晚期进一步发展。唐代前期金银器制造的中心在北方，唐代晚期南方金银器工艺迅速兴起，唐代晚期南方和北方还表现出了不同的风格。

唐代以后，金银器制造业在技术上又有发展，器物的制作越来越华丽、精细。宋代的金银器制造和使用已经不局限于皇室和高级贵族，文献上记载，当时即使是酒楼伎馆的饮食器也用金银器。南京幕府山北宋墓出土的一批金银器中的心形金饰极为精致，它由两个椭圆形的金片合成，加之镂空、錾刻、掐丝手法，使器物玲珑剔透。这种器物属于富贵之家的生活用品。江苏省溧阳小平桥出土的鎏金银盘，盘内锤出瑞果图案，呈高浮雕效果。另一件乳钉纹鎏金银盏，器壁为夹层，外壁饰乳钉，类似青铜器，反映了宋代的仿古思潮。宋代以后的金银器除了装饰品、生活用品外，较多的还有银塔、舍利瓶、佛像等佛教寺院用品。辽代的金银器皿多仿造唐代器物，但也有银鸡冠壶、金银面具等具有民族



金冠

特点的器物。辽代金银装饰品很发达，辽宁省朝阳辽墓出土的鎏金银大带，由数件方形银片组成，每片以缠枝纹为地，饰出高浮雕的童子游乐图。赤峰辽墓还出土了精美的银鎏金马具。西北地区的西夏王朝的金银器工艺与两宋有密切的关系，但器皿的制造较为粗糙。元明清三代的金银器制作中心在长江中下游，许多器物的时代、民族、政治、宗教色彩较浓。元代器物继承发展了宋以来锤揲出高浮雕式纹样的装饰技法，江苏省吴县元吕师孟墓出土的金饰件，还在锤出的高浮雕缠枝花果上，进一步雕镂细部，极富立体感。器物种类中增加了很多的陈设、文房用具。明清时代更注重金银器的华美、实用，制作巧妙、工艺精湛。明定陵出土的金冠用极细的金丝编织而成，二龙戏珠饰于冠顶，轻盈华美。清代还有许多用于典章、祭祀方面的器物，并在金银器上出现点烧珐琅或以金掐丝填烧珐琅的新工艺。

十三、音乐艺术

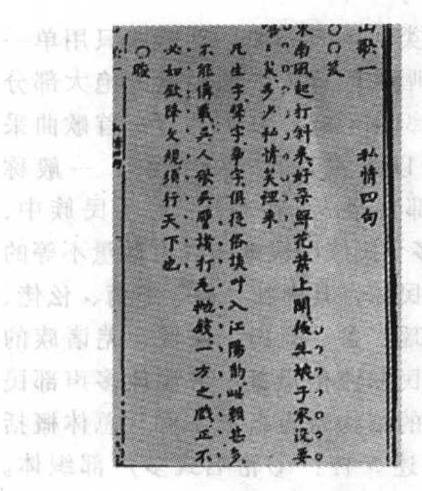
【民歌】

是中国传统音乐门类之一，民间歌曲的简称。各民族民间音乐生活中，由群体口头传唱并不断加工提炼而成的一种具有地域风貌和民族特色的非专业化创作的歌曲，它是民间文学与民间曲调相结合的音乐产品。

中国传统民歌历史悠久，在古代文献史籍中，它通常被变换着称为“乐”、“歌”、“风”、“谣”、“曲”、“声”、“调”等。原始社会时期，民歌与舞蹈、器乐结合在一起，被称为“乐”。“乐”多按氏族划分并结合氏族称谓来命名，如《吕氏春秋·古乐篇》记载的远古部落“葛天氏之乐”，其乐所指即《载民》、《玄鸟》、《遂草木》、《奋五谷》、《敬天常》、《达帝功》、《依地德》、《总禽兽之极》等八首歌曲，这些歌曲作品都由部落先民们集体创作。同书还记载昔有涂山氏之女作“歌”，“歌曰：‘候人兮猗！’”，这是迄今所见古代唱词最短的情歌。中国第一部诗歌总集《诗经》将西周至春秋各诸侯国民歌统称为“风”，这是因为这些民歌从不同侧面反映出各国民情风俗，故后世亦沿用这一称谓，将采集民歌的活动称为“采风”，此词至今仍在运用。由于民歌主要在乡村和市镇下层群众中流传，易学易唱，短小精干，故又常被称为“谣”，至今人们还有将民歌称为“民谣”、“谣曲”的习惯。民歌曲调大都具有鲜明地方风格，各地民歌唱时，声调区别明显，故有时又被称为一种代表地方民间音乐风格的“声”，如魏晋时代人们将荆楚地区的民歌称为“西声”（《魏书·乐志》），用此来与流传于江南地区的民歌“吴歌”对应。隋唐以后，在村田山野歌唱的民歌多称“山歌”，唐诗人李益“山歌闻竹枝”和白居易“岂无山歌与村笛”诗句就用此称。明冯梦龙所编专录民歌的集子亦以《山歌》命名。在城镇街陌传唱的民歌则多称为“调”或“曲子”，宋王灼《碧鸡漫志》说：“盖隋以来，今之所谓‘曲子’者渐兴，至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数”，



《吕氏春秋》中“候人兮猗”



山歌一　私情四句

○○笑

东南风起打斜来，好朵鲜花叶上开。后生娘子家没要嘻嘻笑，多少私情笑里来。

凡生字、声字、争字，俱从俗谈叶入江阳韵，此类甚多，不能备载。吴人歌吴，譬诸打瓦抛钱，一方之戏，正不必如钦降文规，须行天下也。

○睃

冯梦龙辑《山歌》

文中所言“曲子”即民歌。“曲子”又称“小曲”，具体曲目常常称为“调”，清刘廷玑《在园杂志》说：“小曲者，别于《昆》、《弋》大曲也。在南则始于《挂枝儿》……一变为《劈破玉》，再变为《陈垂调》，再变为《黄鹂调》。”“在北则始于《边关调》”。至近现代，又出现“小调”称呼，实际也是“曲子”、“小曲”的变称。上述中国传统民歌早前陆续使用过的各种称谓，一方面反映出它经历过数千年漫长的历史衍变，一方面表现出它在历史积累过程中已成为一种包容多种题材和体裁的音乐门类。

中国民歌题材丰富，体裁多样，歌唱形式及场合亦各有不同，所以历来没有产生统筹划一的分类标准，人们从不同的角度来观察民歌，便产生不同标准的民歌分类。根据民间歌手的习惯和学者的研究，中国民歌大致有下述4种主要的分类法：①题材分类。即按内容题材划分为劳动歌、情歌、古歌、酒歌、婚嫁歌、丧葬歌、祭祀歌、摇儿歌、儿歌等。②体裁分类。即按音乐体裁划分为号子（包括船工号子、渔民号子、夯硪号子、林工号子、石工号子、农事号子、作坊号子等多种）、山歌（包括泛称的山歌和有专称的山歌“信天游”、“爬山调”、“过山调”、“山曲”、“花儿”、“飞歌”等多种）、小调等。③场合分类。即按歌唱场合及环境划分为牧歌、放羊歌、牛歌、猎歌、船歌、渔歌等。④织体分类。即按音乐织体结构划分为单声部民歌和多声部民歌（两个声部以上）两种。

中国56个民族，任何一个民族都不可能仅靠一种分类法来概括本民族的全部民歌，通常的情况是以某种分类法为主，同时兼用其他分类法。此外，中国少数民族大都有体现本民族传统习惯的特殊分类，例如白族民歌，有白枯、努塞枯、丝厄枯、马者龙山歌、色枯、道枯、克耶、巴达公哦、汉调、小调、大帛曲、青姑娘调、丧葬调、祭祀调、哄娃娃调、儿歌等多种，其中白枯、努塞枯、丝厄枯、色枯、道枯、克耶、巴达公哦等属本民族特殊的习惯分类称谓。

中国民歌音乐型态复杂多样，特点突出，其他音乐门类均受其深刻影响，从而在自身音乐型态构成中不同程度地显露出民歌音乐型态痕迹。

民歌的节拍型态　总体上分规整型和不规整型两类。规整型指一首民歌段式使用单一节拍，常见节拍形式有2/4、4/4、3/4、3/8、6/8等。其中某些民歌拍式的强拍位置不在首拍而在中拍或尾拍，这与通常所理解的西方音乐节拍强弱规律有所不同，号子、小调、儿歌等类民歌多彩用这类节拍形式。不规整型指一首民歌段式使用散化节拍或不规整地出现两种以上节拍。山歌、叙事歌、牧歌以及某些少数民族民歌多采用这类节拍形式。

民歌的旋律型态 总体上分开放型、收拢型和装饰型三类。开放型旋律音程跳动较大，节奏宽松，音调开阔悠长而富于抒情性。山歌、部分号子，以及某些少数民族民歌，多包含这类旋律型态，如青海“花儿”《上去高山望平川》。收拢型旋律音程跳动较小，节奏单纯，音调平直而富于叙述性，各种民歌中的垛子句、部分劳动歌、祭祀调、儿歌、古歌、叙事歌等，多包含这种旋律型态。装饰型旋律音程变化频繁，节奏细碎而富于流动性，音调婉转、华丽，具有加花装饰特点。小调、部分少数民族民歌，多包含这种旋律型态，如江苏扬州小调《月儿弯弯照九州》。

中国民歌曲体型态 主要有单段式和多段式两类。单段式民歌包括单句体、上下句体、四句头、穿五句、多句体等形式。单句体由一个乐句构成或由一个乐句反复变化构成；上下句体由对应的上下两个乐句构成；四句头由具有“起、承、转、合”关系的四个乐句构成；穿五句由四句头再穿插一个乐句构成；多句体由五个以上的乐句构成。多段式民歌有两个以上的乐段，不同的乐段配唱不同的歌词，有的多段式民歌在主体段落前有引子，后有尾声。

中国民歌的音阶主要有五声音阶，七声音阶，五声性七声音阶，包含变化音级的五声、七声音阶。调式主要有五种：以宫音（do）为主音的宫调式、以商音（re）为主音的商调式、以角音（mi）为主音的角调式、以徵音（sol）音为主音的徵调式、以羽音（la）音为主音的羽调式。少数民族民歌中，还有一些本民族所独有的特殊调式。

中国民歌的织体型态分单声部和多声部两类。单声部即一首歌曲只用单一声部歌唱的织体，中国民歌的绝大部分是这种织体形式。多声部即一首歌曲采用两个以上声部歌唱的织体，一般称“多声部民歌”。在中国 56 个民族中，有 20 多个民族的民歌包含有数量不等的多声部民歌，其中壮、侗、毛南、仫佬、布依、瑶、畲、高山、傈僳、羌诸族的多声部民歌流传最甚。各民族多声部民歌织体的结构特点各有不同，总体概括可分下述 5 种：①轮唱式多声部织体。如畲族多声部民歌“双音”。②主旋律与模仿旋律相结合的多声部织体。如高山族多声部民歌“除草歌”、壮族多声部民歌“啦了啦”等。③主旋律与持续低音或固定音型旋律相结合的织体，如壮族多声部民歌“隆桑山歌”。④主旋律与变唱（支声）旋律相结合的多声部织体，如壮族多声部民歌“上下甲山歌”、布依族多声部民歌“大歌”和“小歌”等。⑤和声式和对位式的多声部织体，如傈僳族多声部民歌“木刮期”和“摆时”、高山族多声部民歌“丧葬歌”等。

民歌的音乐特色是：①民族性。不同民族的民歌，彼此间鲜明地表现出不同的民族特征，这主要表现在不同民族的民歌有不同的歌唱语言，曲调节拍、旋律、曲体、音阶和调式、织体等均产


花兒開ミ得奴家好傷怀
鮮花調
好一朵鮮花好一
朵鮮花飄来飄去落在我
卷十二 八
的家我本待不出門就把
那鮮花兒樂 我本待又两
句工尺全
好一朵茉莉花又二句滿

《小慧集》收明清小调曲谱

生出民族个性。例如朝鲜族民歌，一方面它使用朝鲜族语言歌唱，音乐即具备独特的朝鲜族语言声调韵味；另一方面它集中地保持了该族传统音乐的某些固有特色，如多用6/8、9/8、12/8、3/4等节拍；杖鼓等打击乐器的“长短”节奏型在曲调上时有体现；音乐抒情性较强且具有舞曲风格等。②地方性。中国疆域辽阔，民族居住分散，同一民族的不同地区民歌，亦鲜明地表现出地域性特征。这主要表现在同一民族的各地居民多有特殊的方言和地方民俗，歌唱语言声调韵味和歌唱方式便显露出地方性差异，各地民歌曲调的音乐型态特征亦不尽相同。以汉族民歌为例：江浙地区的小调与云贵地区的小调相比，不仅歌唱语言声韵和演唱方法各有不同，音乐型态特征差异亦较明显，因而曲调风格各具特色，前者婉转秀丽，后者明快爽朗。③民俗性。从广义的音乐文化涵义理解，中国各民族民歌都是该民族民俗文化的一种表现，民俗生活是所有民歌产生和依存的土壤，脱离民俗文化的民歌无论从本源意义还是从传播功能来看，都是不存在的。各民族号子及其他劳动歌曲，歌唱时与特定的生产劳动方式及程序（生产民俗）相结合，表现出特有的歌唱方法，歌曲亦相应具备特有的音乐型态。号子类民歌“打硪歌”（亦称“硪歌”），因在“打硪”劳动过程中歌唱，即用一唱众和（领唱与齐唱）的方式来配合一人指挥、众人协力的举硪、下硪动作，节拍强弱清晰，乐句齐整，具有生产民俗特色，如湖北麻城《打硪歌》。再如婚嫁歌，不仅内容上直接反映有关民族的家庭构成、社会婚姻型态和婚俗，而且音乐上亦多使用不同曲调来配合迎亲、送亲、哭嫁、伴嫁等礼俗程序，曲体结构便形成多段式或组曲形式，音乐型态亦随之具有鲜明婚姻民俗文化特征。即使是城镇民谣、小调，亦鲜明表现出市井群众的生活特点和习尚好恶，歌曲调腔被反复品味雕琢便显现出细腻委婉的情调，音乐散发着特定时代的市民气息。只是到了现代社会，因专业音乐工作者将部分优秀山歌、小调和其他类民歌带入脱离民俗生活的文艺表演舞台，它们才成为一种专供欣赏、类似于“艺术歌曲”的民歌。④群众性。民歌来源于民众生活，是人民群众集体创作的民间艺术而不是专业个体创作的上层艺术，它在人民群众中得到普遍传播，在所表现的题材内容和本身音乐型态结构方面，具有十分突出的通俗文化特点。题材上，它通常表现大众的生活与劳动、信念与憧憬、爱恨与喜悲，语言生动，平易近人。音乐型态上，旋律亲切朴实、结构简练完整，易学易唱，易传易存。这些特点，使它从古至今，一直作为一种通俗音乐样式，深深地扎根于人民群众生活之中而永不消失。⑤可塑性。一个民族和一个地区的某种民歌，在本民族和本地区范围内大都可以用来配唱不同内容的众多歌词。同一曲调配唱不同歌词时，其音调和结构会在基本框架不变的情况下，进行可塑性创造。即使是同词同曲的民歌在不同歌手中传唱，其曲调亦可能因歌手的气质和艺术修养差别而发生新的变化，所以人们在一个民族或一个地区的音乐生活中听到许多人唱同一首民歌，它常常不是“一模一样”的，但又不会感觉它是另一首民歌。民歌这种可塑性特征的进一步扩展，即形成民歌的变异性特点，某

些民歌从一个民族传入另一个民族，从一个地区传入另一个地区，在内容和曲调型态上均产生较大变异，从而派生出一系列同源同宗的新曲调。如小调《月儿弯弯照九州》，在全国范围内有众多的同源同宗变体曲目与之并存，《孟姜女调》、《十杯酒》、《哭七七》、《叹五更》等小调曲目，都同它有亲缘关系。

民歌的价值可以从以下几方面加以考察：①实用价值。民歌伴随人类早期实用活动产生，在随后的发展过程中仍以不可缺少的实用性而得到普遍传唱。从歌唱者个体和群体利益出发，劳动号子可以鼓舞斗志、调节精力、指挥劳作、协调动作；山歌可以宣泄感情、消除疲劳、排散忧郁，在群聚场合还能联络情谊，表达爱恋，是青年男女重要的交际手段；古歌可以唱述民族历史和传说，传播知识和法规，教育后辈，维系家族和民族团结；祭祀歌可以寄托人们愿望，表达美好追求，描绘对未来的憧憬；小调可以适应市民需求，商业性表演还可以解决艺人生存和温饱；婚嫁歌可以渲染环境，增强喜庆气氛……。②欣赏价值。优秀民歌必然是优秀音乐作品，它具有让人品味、供人欣赏并给人以美感享受的艺术品质。在各民族音乐生活中，涌现出的一批受人崇拜的“歌王”、“歌仙”，这些俗称是群众对其所唱民歌经过艺术赏析之后赠给优秀歌手的赞誉。此外，民歌在传播过程中，经过群众艺术鉴赏的遴选，使一批优秀曲目在现代社会走上专业化文艺舞台和声像节目中，成为专供群众欣赏的一类不可缺少的音乐门类。③再创造价值。民歌被誉为传统音乐的“母体”，不仅在传播过程中可以经过变异产生出新的变体民歌，而且在现代专业音乐创作领域，还经常成为作曲家们进行新作品创作的重要素材。某些音乐作品，虽无直接引用民歌作为素材的痕迹，但民歌的独特韵味和民族风格却会潜移默化地浸透作曲家的灵魂，使其作品流露出浓郁的民族神韵和深邃的民族精神。④研究价值。民歌作为民族传统音乐文化的象征和基础，历来受到音乐理论研究界的重视。音乐理论工作者通过对民间歌曲的史学、文化学、社会学、民族学、音乐型态学等诸课题的研究，丰富和提高了音乐学界的科研成果，使人们对传统音乐文化的本质产生更为深刻的理解和认识。

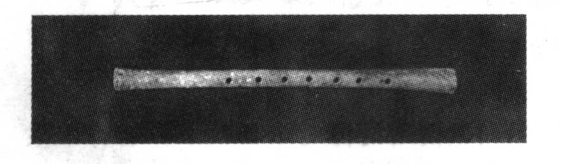
民歌是传统音乐的基础，这是根据中国56个民族的传统音乐现状而得出的结论，其依据主要表现在下述两个方面：一是民歌在各民族传统音乐中所占比例最大，分布流传面最广，曲目和品种最多，有些民族的传统音乐，几乎全部是民歌，如畲、鄂伦春、鄂温克、土、撒拉、保安、裕固、门巴、珞巴、独龙、仫佬诸族。二是民歌之外的其他音乐门类，在衍变和发展过程中，一直受到民歌的深刻影响。如各地歌舞音乐，曲调多来源于当地民歌，有的甚至直接采用某首山歌或小调；各地说唱音乐，有的由民歌发展而成，有的则将民歌选为唱腔曲牌；在戏曲音乐中，不仅有许多唱腔曲牌来源于民歌，而且有些声腔剧种还直接由民歌演唱发展而成，如在湖南民歌基础上发展起来的湖南花鼓戏，在嵊县山歌基础上发展起来的越剧，在祭祀歌“师公调”基础上发展起来的师公戏，在彝族民歌基础上发展起来的彝剧。此外，在各民族中流传的民族器乐曲，由民歌移植或衍变而成的曲目亦占有不

小比例，有些民族所拥有的器乐曲，甚至绝大部分是民歌曲调。

【乐器和器乐】

乐器是人类选用自然物质材料，经过加工制作而成的用以演奏音乐来表达思想和情感的器具。器乐是人类用乐器演奏出的各种不同情感、不同风格和不同型态特征的音乐体裁。

中国传统乐器和器乐，历史久远，种类浩繁。河南省舞阳县贾湖新石器时代遗址出土的能吹七声音阶和演奏乐曲的骨笛，距今已有7 000多年历史。原始社会时期，除骨笛之外，已有实物可见的乐器还有骨哨、陶埙、陶钟和石磬。先秦时期，编钟、编磬、铜鼓、镛、钲、铃、缶、柷、敔、鼗、鼓、琴、瑟、筑、籥、管、箎、龢、竽等乐器，得到普遍使用，“琴瑟之乐”、“钟磬之乐”，是此期的主要乐种。秦汉魏晋南北朝时期，乐器又新出现芦笙、笳、角、笛、筚篥、筝、直项琵琶（阮咸）、箜篌等，鼓吹乐和古琴音乐在此时期引人注目。隋唐宋元时期，新出现的重要乐器是曲项琵琶、奚琴、三弦、唢呐等。小型器乐合奏如细乐、清乐之类亦得到发展。明清至近代，包括变体在内的各种乐器，数量已达百种以上。除许多乐器均能独奏之外，弦索乐、丝竹乐、芦笙乐、吹打乐、清锣鼓等器乐合奏形式，亦出现众



河南省舞阳县贾湖骨笛



铜壶乐舞图案中的“钟磬之乐”

多种类并在演奏技艺上达到较高水准。

早在先秦时期，中国传统乐器便有了根据乐器制作材料来归类的分类法，当时称为“八音”。如钟、镛、钲、铃、锣等用金属制作，归为“金”类；磬、编磬等用石料制作，归为“石”类；埙、缶等用陶土烧制而成，归为“土”类；鼗、皮鼓等用动物皮革为鼓膜以供敲击，归为“革”类；琴、瑟、筝、琵琶、胡琴等用丝线作琴弦以供演奏，归为“丝”类；柷、敔、拍板、木梆、木鱼等用木料制作，归为“木”类；笙、竽、芦笙等用葫芦或木瓢为发音共鸣斗，归为“匏”类；箎、箫、笛等用竹管制作，归为“竹”类，这样“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”共八大类，故称“八音”。此种分类法起于周代（《周礼·春官·大师》），延续于清末，至近现代才由另一种分类法所取代。

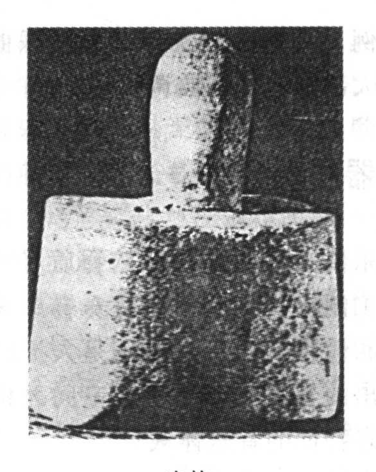
近现代取代“八音”归类的分类法，将中国传统乐器划为四个大类，即“吹奏乐器”、“拉奏乐器”、“弹奏乐器”和“打击乐器”，简称“吹、拉、弹、打”。这是根据民间艺人称呼习惯和乐器演奏方法特征来归类的一种方法，它具有通俗、明晰、易于理解和认识的特点。如笛、唢呐等用口吹奏发音，即归入“吹奏乐器”；二胡、马头琴等用弓擦弦靠“拉”奏发音，即归入“拉奏乐器”；三弦、琵琶等用指头或拨子弹

奏发音，即归入“弹奏乐器”；鼓、锣、梆等用槌敲击发音，即归入“打击乐器”。这种分类法至今仍有运用。

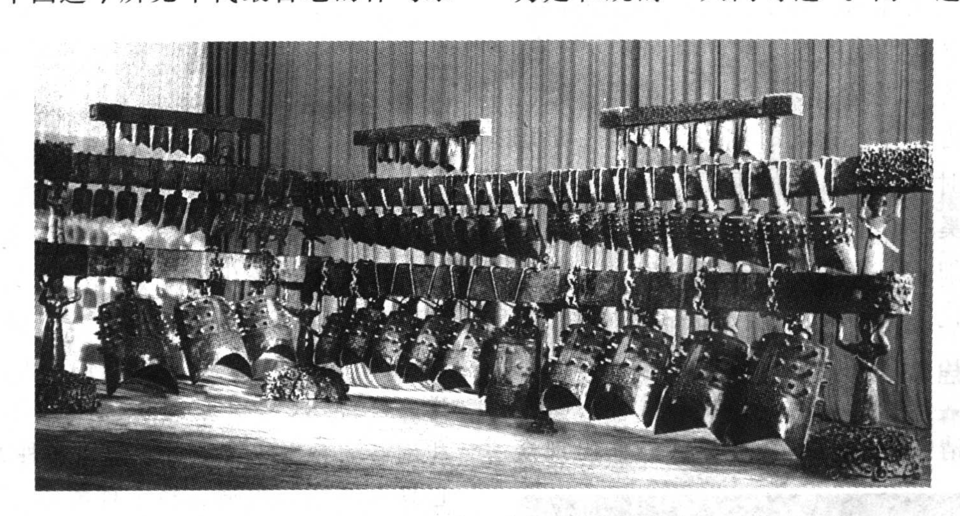
20世纪80年代以来，外国乐器学学者在原有各种分类法基础上提出的按乐器发音方式及声学原理来分类的方法，开始在中国传统乐器分类研究中得到运用，这种分类法将所有乐器分别划归为“体鸣”、“膜鸣”、“气鸣”和“弦鸣”四大类。照此，钟、磬、锣、钹、梆等，经敲击由器体振动发音，归为“体鸣乐器”；各形制单面皮鼓和双面皮鼓，经敲击鼓面由皮膜振动发音，归为“膜鸣乐器”；埙、笛、箫、笙、唢呐等经吹奏由空气振动发音，归为“气鸣乐器”；二胡、三弦、琵琶、古琴等经擦奏或弹奏由弦线振动发音，归为“弦鸣乐器”。

【体鸣乐器】

中国迄今所见年代最古老的体鸣乐器遗物是陶钟和石磬。陕西长安客省庄和河南陕县庙底沟新石器时代遗址出土的陶钟，造型与后世青铜钟相似，一般认为是青铜钟的祖先。青海乐都柳湾和山西襄汾陶寺新石器时代晚期遗址出土的石磬，打制而成，造型古拙，发音清亮，是所知最早的石制体鸣乐器之一。春秋战国时期，“钟磬之乐”在各诸侯国宫廷中得到空前发展，1978年6月湖北随县擂鼓墩战国遗址出土的曾侯乙编钟，因精湛的工艺、宏伟的造型、优良的发音和完善的律制而震惊世界，被誉为是壮观的“人间奇迹”。同一遗址出土的编磬亦相当完整。在西南边陲，少数民族使用的体鸣乐器铜鼓亦有惊人发现，云南楚雄万家坝和祥云大波那出土



陶钟



湖北随县擂鼓墩战国曾侯乙墓出土编钟

的战国铜鼓至今发音宏亮，是当今已知年代最早的“蛮夷系”铜鼓之一。其后，中国传统体鸣乐器经历2000余年发展，至今常用和曾失传现又恢复使用的有编钟、方响、铜鼓、各类锣（云锣、大锣、小锣、汤锣、乳锣、铓锣）、各类钹（大钹、小钹、大钗、小钗、水钗、碰铃）、各类板梆（拍板、竹板、梆子、木鱼、手梆、木鼓）等。上述乐器中的编钟、方响、云锣等，由多件不同音高的单体编排而成，可以敲击音阶，演奏曲调，属于旋律型体鸣乐器；其他乐器只用单体敲击，虽有一定音高，但只能奏节奏，不能奏曲调，属于节奏型体鸣乐器。中国传统体鸣乐器在器乐乐种“清锣鼓”、“吹打乐”以及戏曲音乐、说唱音乐、歌舞音乐中，常与膜鸣乐器组合成“打击乐器组”演奏“锣鼓经”（打击乐谱），具有不可取代的重要地位和音乐特色。

【膜鸣乐器】

中国迄今所见年代最早的膜鸣乐器遗物，是山西襄汾陶寺新石器时代晚期遗址出土的鼍鼓，它用鳄鱼皮为鼓膜，此与古文献所记“东海中有流波山，入海七千里，其上有兽，状如牛，苍身而无角，一足，出入水则必风雨，其光如日月，其声如雷，其名曰夔，黄帝得之，以其皮为鼓，橛以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下”（《山海经·大荒东经》）的传说相关联，证明它是中国远古先民最早使用的膜鸣乐器之一。随后各个朝代，此类乐器得到极为多样的发展，至近现代，其种类已有数十种，常见的如大鼓、小鼓、扁鼓、堂鼓、板鼓、太平

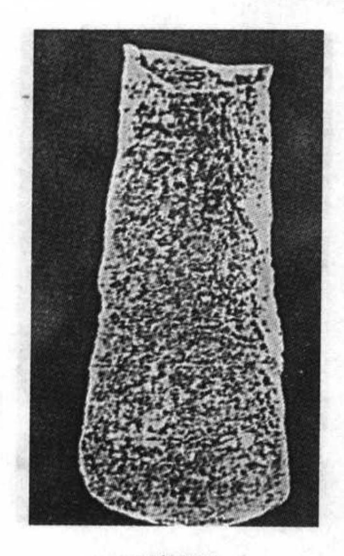


虎座凤鸟架悬鼓

鼓、八角鼓、腰鼓、长鼓、蜂鼓、狼涨、象脚鼓、渔鼓、纳克拉鼓、铃鼓、手鼓等。膜鸣乐器常与体鸣乐器组合成“打击乐器组”演奏，是各乐种演奏“锣鼓经”不可缺少的一类乐器。

【气鸣乐器】

中国早期气鸣乐器是出现于原始社会的骨哨、骨笛和陶埙。骨哨和骨笛，一般用兽禽肢骨作成。浙江余姚河姆渡遗址出土多支骨哨，似为先民用以模仿鸟兽鸣叫诱来猎物加以捕捉的器具。贾湖骨笛经科学测定年代为公元前5500年~前6500年，开有七个按音孔，经试奏和试测，可吹出两种七声音列，能奏《小白菜》一类乐曲。河姆渡遗址和西安半坡村仰韶文化遗址出土多件陶埙，可吹奏构成小三度音程关系的两音。至商代，埙已发展到五孔，可以吹奏完整音阶和部分变音。先秦以后，气鸣乐器得到充分发展，“八音”中的“匏”、“竹”类均为气鸣乐器。汉魏至近代又出现铜质、角质和木质类气鸣乐器。今

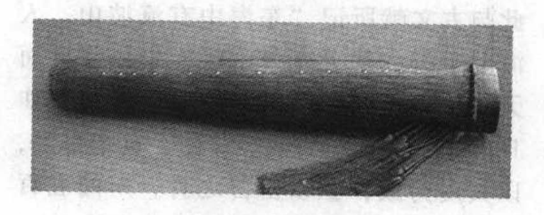


殷墓陶埙

各民族气鸣乐器据统计共有百种以上。由于气鸣乐器种类繁多，变体复杂，故根据发声部位结构和声学原理的差异，它们又可在总目之下再分三个次目：一是气振气鸣乐器，如埙、篪、笛、箫、尺八、吐良、夜箫、侗笛等，吹奏时靠气流通过吹孔在管体内振动发声；二是簧振气鸣乐器，如羌笛、唢呐、筚篥、马布、喉管、管子等，吹奏时靠吹嘴双簧振动气流发声。另笙、芦笙、葫芦笙、葫芦箫、巴乌、苗笛、三比、口箫、芒筒、笔管等，吹奏时靠吹口或管体内所装单片簧舌振动气流发声。三是唇振气鸣乐器，如贝（海螺号）、牛角号、羊角号、招军、大筒号等，吹奏时靠嘴唇堵住吹口送气使唇部振动气流发声。气鸣乐器善于吹奏悠扬、明亮的旋律，是吹打乐、丝竹乐等乐种中用于吹奏主要旋律的乐器。此外许多气鸣乐器都可以独奏，并已积累数量相当可观的传统曲目，如笛、唢呐、笙、芦笙、管子、巴乌等。

【弦鸣乐器】

最早出现的弦鸣乐器琴（古琴）、瑟、筑在先秦时即已流行。其中最有代表性的琴传说由舜所创，初为五弦，周时定型为七弦。秦汉魏晋时出现箜篌、直项琵琶（阮咸）等。隋唐时出现曲项琵琶、忽雷、奚琴、轧筝。宋元至现代，弦鸣乐器家族更为庞大，根据演奏发音方式的差异，它们在总目之下，又可再分三个次目：一是擦奏弦鸣乐器，如二胡、板胡、高胡、京胡、大胡、革胡、坠胡、四胡、根卡、马头琴、牛腿琴、瓢琴、瓦琴、文枕琴、艾捷克、雷琴、柯布兹、马骨胡等，靠琴弓擦奏琴弦振动发音；二是弹奏弦鸣乐器，如琵琶、三弦、月琴、柳琴、阮、火不思、热瓦普、弹布尔、双清、达比亚、独它尔、冬不拉、札木聂、筝、古琴、伽椰琴、箜篌、独弦琴等，都靠手指或拨子弹奏琴弦发音；三是击奏弦鸣乐器，如扬琴、卡龙等，靠打击琴弦发音。弦鸣乐器技巧丰富，表现力强，善于演奏优美抒情的旋律，是弦索乐、丝竹乐、吹打乐等乐种中演奏主要旋律的乐器。此外，许



古琴

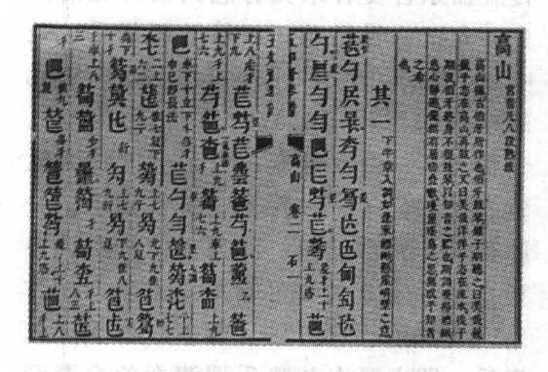
多弦鸣乐器都可以独奏，今已积累有众多的传统独奏曲目。如二胡、板胡、琵琶、马头琴、筝、古琴、扬琴等。

中国传统器乐从演奏形式来分类，

主要有独奏、重奏和合奏三类。

【独奏音乐】

即由一件乐器演奏的音乐。其曲目通常称为“独奏曲”。中国传统乐器除部分体鸣、膜鸣乐器外，其余大部分都可以独奏，其中最为古老的独奏音乐品种，当推古琴音乐，先秦时即已出现著名琴师伯牙和他所弹奏的名曲《高山》和《流水》。汉末琴家蔡琰（约177～?）和魏晋间琴家嵇康（224～263），即因善弹琴曲《胡笳十八拍》、《广陵散》而闻名于世。此后，又相继出现《酒狂》、《碣石调幽兰》、《离骚》、《潇湘水云》、《平沙落雁》等一批优秀曲目。1963年中华书局影印出版的《琴曲集成》，共收集整理唐、宋、元、明、清各代传谱近百种。另一影响较大的独奏音乐品种是琵琶音乐，它的首次发展高峰期在唐代，当时著名琵琶高手有段善本、曹善才、曹保、曹妙达、康昆仑、雷清海等人。段善本所弹转调《绿腰》，曾轰动京城长安。明代有张雄和汤应曾，张雄因善弹《拿鹅》而著称，《拿鹅》即今传名曲《海青拿天鹅》；汤应曾则因精于《楚汉》而为人称道，《楚汉》



《五知斋琴谱》收古琴谱《高山》

即今传名曲《十面埋伏》之前身。清代以来，琵琶音乐流派蜂起，代表人物有华秋苹、陈子敬、沈浩初、汪昱廷、李芳园、沈肇洲等，各派均有曲谱传世。至此曲目已分“文套”和“武套”两种风格：文套抒情、典雅，如《夕阳箫鼓》、《月儿高》、《汉宫秋月》、《塞上曲》之类；武套雄壮、激情，如《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《海青拿天鹅》之类。近40年琵琶音乐发展更甚，无论演奏技巧还是艺术表现能力，均有迅速提高，新创曲目《彝族舞曲》、《狼牙山五壮士》、《天山之春》、《草原小姐妹》等，体现出这一器乐领域又达到一个新的高峰。除古琴、琵琶外，另一引人注目的器乐独奏领域是二胡音乐，它于20世纪20年代崛起，杰出民间艺人阿炳（1893？～1950）和杰出音乐教育家、作曲家刘天华（1895～1932），为此作出了奠基性贡献。阿炳创作、演奏的《二泉映月》等三首独奏曲，作为传统器乐曲目精品已得到广泛传播。刘天华创作、传授的《病中吟》、《光明行》、《空山鸟语》、《烛影摇红》等“十大名曲”，开辟了二胡音乐创作和教学的专业化道路。50年代之后，在诸多演奏家共同努力下，二胡音乐又有新的发展，陆续出现《江河水》、《秦腔主题随想曲》、《豫北叙事曲》、《战马奔腾》、《一枝花》、《长城随想》等一批深受听众喜爱的优秀曲目。笛子音乐至20世纪50年代形成南北两大流派，北派为梆笛音乐，具有热情、奔放、爽朗的艺术特色，代表曲目有冯子存（1904～1987）演奏的《喜相逢》、《放风筝》、《黄莺亮翅》，刘管乐演奏的《卖菜》、《荫中鸟》等；南派为曲笛音乐，具有典雅、柔美、

抒情的艺术特色，代表曲目有陆春龄演奏的《鹧鸪飞》、《欢乐歌》，赵松庭演奏的《三五七》、《早晨》，江先渭演奏的《姑苏行》等。除上述几种独奏音乐之外，其余筝、三弦、板胡、马头琴、笙、唢呐、扬琴、巴乌等乐器，亦有数量可观的优秀独奏曲目传世，它们从总体上体现出传统器乐独奏音乐的鲜明个性和多彩风姿。

【重奏音乐】

少数几件乐器合奏时，一个声部仅由一件乐器演奏的一种器乐样式。此种传统器乐曾在中国历史上广泛流传，演奏时乐器搭配、组合，具有机动灵活的特点。五代南唐周文矩所绘《宫中图卷》，画中一人弹阮、一人鼓琴，此即阮琴二重奏。宋代文献关于小型器乐合奏分类所说的“小器乐”，即主要指重奏音乐：“小乐器，只一二人合动也，如双韵合阮咸、嵇琴合箫管，鍪琴合葫芦琴”（《都城纪胜》）。这些都是器乐二重奏。至现代，重奏音乐又受到专业音乐工作者的重视，除演奏推广传统民间器乐重奏曲目之外，还创作、改编了一批富有新意的重奏乐曲，如高胡、古筝（Ⅰ、Ⅱ）三重奏《春天来了》（雷雨声曲）、民乐七重奏《天籁》（何训田曲）、丝弦五重奏《跃龙》（胡登跳曲）、埙、古琴二重奏《南风》（李滨扬曲）等。



南唐周文矩《宫中图卷》二重奏图

【合奏音乐】

若干同类或不同类的乐器成组配合演奏多声部织体的一种器乐样式。中国传统器乐合奏音乐具有悠久而辉煌的历史，先秦的钟磬乐，汉魏的琴瑟乐，鼓吹乐，隋唐的大曲（器乐段落），宋元的细乐和清乐，明清的弦索乐、十番、十番锣鼓、西安鼓乐，近现代的江南丝竹、广东音乐、吹打乐、笙管乐等，一脉相承，五彩缤纷。就其大的分类，各种合奏音乐今大致可划为弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、清锣鼓五类。弦索乐，即主要由弦鸣乐器演奏的合奏音

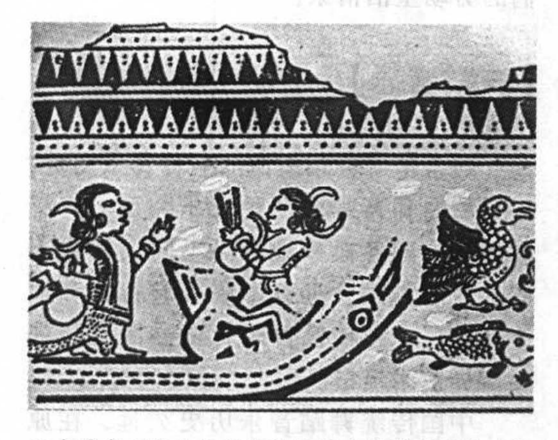
乐。如清代荣斋所编《弦索十三套》(1814年抄本，1955年音乐出版社出版)，各套乐曲均由琵琶、弦子（三弦)、胡琴、筝等乐器组合演奏，故称“弦索”。另河南“板头曲”、山东“碰八板”等亦属于此。其音乐具有典雅、庄重、质朴的艺术特色。丝竹乐，即主要由弦鸣乐器与竹质气鸣乐器组合演奏的合奏音乐。“江南丝竹”、“广东音乐”、“潮州弦诗”、“福建南音（大谱)”等地方性乐种即属于此。以流行于江苏、浙江一带的“江南丝竹”为例：所用乐器一般为二胡、小三弦、琵琶、扬琴（以上弦鸣乐器）和笛、箫、笙（以上竹质气鸣乐器）等，另有少数板、木鱼、铃之类体鸣乐器加入，音乐具有清秀细腻、抒情婉转的艺术特色。鼓吹乐，即由唢呐或管子或笛子等气鸣乐器主奏，另加入锣、钹、鼓等体鸣乐器配合演奏的一种合奏音乐。“冀中管乐”、“山西八大套”、“鲁西南鼓吹”、“辽南鼓吹”等地方性乐种，即属于此。以“鲁西南鼓吹”为例：流传烟台、莱阳一带的，以管子主奏；昌潍、章丘一带的，以笛子主奏；菏泽、济宁、聊城一带的，以唢呐、锡笛主奏。编制一般6~8人，除主奏乐器之外，配合演奏的体鸣乐器有鼓、锣、钹、钗、板、梆子等，音乐具有激奋、昂扬、悲壮的艺术特色。吹打乐，即由气鸣乐器和体鸣乐器主奏，另加入部分弦鸣乐器演奏的一种合奏音乐。“十番鼓”、“十番锣鼓”、“浙东锣鼓”、“潮州锣鼓”、“西安鼓乐”等地方性乐种，即属于此。以流传江苏的“十番鼓”为例：由笛、箫、笙、唢呐（以上气鸣乐器）和板、点鼓、板鼓、同鼓、云锣、木鱼（以上体鸣乐器）主奏，另加入二胡、板胡、小三弦、琵琶等弦鸣乐器合奏。“十番”之“十”，意为多数；“番”，意为不断反复；“十番”即不断花样翻新地反复演奏。由于演奏中常常出现由鼓独奏的段落，故称“十番鼓”。鼓段是乐曲结构中最有特色的部分，它由若干鼓点牌子构成，演奏技艺可变化万千地灵活发挥，若干丝竹乐合奏段落，即由这些鼓点牌子串联起来，故而整体构成大型吹打乐合奏形式。清锣鼓，即单纯用锣、钹、鼓、板之类体鸣乐器演奏的合奏音乐，亦称“素锣鼓”。四川“闹年锣鼓”、陕西“打瓜社”、湘西土家族“打溜子”等，即属于此。某些吹打乐中相对独立的锣鼓音乐段落，如“十番锣鼓”中的“素锣鼓”，亦属此类。以湘西土家族“打溜子”为例，它用马锣、大锣、头钹、二钹等几件体鸣乐器合奏，民间有曲牌百余支，代表曲目如《八哥洗澡》、《喜鹊闹梅》、《猛虎下山》、《锦鸡拍翅》等，演奏上使用变换音色和音量的“闷、亮、侧、跳”等击奏方法，以丰富的音响变化和节奏组合，惟妙惟肖地描绘出动物的生动形态以及人们的劳动生活情景。

【舞蹈音乐】

结合传统舞蹈表演的一种音乐门类，包括歌曲和器乐曲两种音乐类型。广泛流传于中国各民族地区。不同民族或不同地区的舞蹈，具有不同民族特征和地方特色，中国传统舞蹈音乐亦因之显现出多样艺术风格。

中国传统舞蹈音乐历史久远，在原始社会时期，华夏祖先便创造出与舞蹈

合为一体的歌唱艺术与器乐艺术。《尚书·益稷》所记“击石拊石，百兽率舞”，以及《吕氏春秋·古乐篇》所记“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕”的内容，所述即舞蹈与器乐相结合和舞蹈与歌唱相结合的概况。先秦时期，载歌载舞颂扬领袖业绩的乐舞形式得到奴隶主阶层极大重视，宫廷中相继出现六部集古乐古舞之大成的乐舞作品——黄帝时期的《云门》、唐尧时代的《大咸》、虞舜时代的《大韶》、夏禹时代的《大夏》、商汤时代的《大濩》、周武王时代的《大武》。这些作品在周代经乐舞机构“大司乐”整理、排练，常在宫廷礼仪程序中表演，并同时成为教习贵族子弟的基本教材（参见本书“古代舞蹈”部分）。源于远古“伊耆氏之乐”、用于祭祀活动“腊祭”的乐舞，此期亦得到广泛传播。云南江川李家山出土春秋战国墓葬实物，亦有当时边疆少数民族所用芦笙舞乐和铜鼓舞乐的显示。秦汉以来，包含乐舞表演的综合型艺术散乐百戏得到迅速发展，随后在相和歌基础上发展而成的大曲，使舞、歌、器并存的乐舞形式显露出高级大套结构



云南晋宁石寨山古墓铜鼓纹饰中的芦笙乐舞形象



敦煌莫高窟112窟唐代乐舞壁画

的特征。隋唐时期，各民歌乐舞在长安交相辉映，九部乐和十部乐恢宏的结构、艳丽的格调，体现出此期舞蹈音乐进入全盛阶段。宋元以后，各民族民间舞蹈音乐蓬勃发展，至近代汉族的秧歌、花灯、采茶歌、花鼓调，少数民族的打歌、锅庄、萨满调、鼓舞乐、弦子舞乐、芦笙舞乐、器具舞乐、动物舞乐等，各盛一方，传统舞蹈音乐遂形成千姿百态的繁荣局面。

传统舞蹈音乐可划分为两大类，一类是用纯歌唱或以歌唱为主（另加少量乐器伴奏）配合舞蹈表演的舞蹈歌曲，简称“舞歌”；一类是用纯器乐演奏配合舞蹈表演的舞蹈器乐，简称“舞乐”。舞歌和舞乐在不同民族和不同地区内，因舞种和音乐形式的差异，又常常可再划分为若干不同的舞歌种类和舞乐种类。

舞歌中较有代表性的有秧歌、灯歌、茶歌、打歌调、果谐、萨满调等。

【秧歌】

有广义和狭义之分，广义的秧歌是指流行于中国北方各省汉族农村的一种载歌载舞艺术形式；狭义的秧歌是指此种艺术形式表演时所唱的歌曲，即作为

舞蹈歌曲的“秧歌调”。秧歌调的体裁，多数是小调，少部分是具有说唱特点的地方曲艺和地方小戏唱腔。如东北地区秧歌调，在营口、抚顺一带流传的，俗称“秧歌柳子”，多在秧歌表演的开场时歌唱，有《闹五更》、《放风筝》、《茉莉花》等数十首常用小调和《王婆骂鸡》、《锯大缸》、《瞎子观灯》、《张生戏莺莺》等十多首说唱性小曲，音乐风格高亢、泼辣、热情。河北地区秧歌调，在冀东地区流传的，俗称“秧歌缯子”，曲目数十种，大部分是当地流行的民间小调歌曲，冀中地区流传的，曲目亦有50余种，代表曲目有《借女孝》、《崔光瑞打柴》等，具有说唱音乐唱腔特色；冀西张家口一带流传的，曲调构成比较复杂，当地有“九腔十八调”之说，音乐风格朴实、抒情。山东地区秧歌调以流传北部平原的“鼓子秧歌”和流传胶东半岛的“胶州秧歌”和“海阳秧歌”为代表。鼓子秧歌调为说唱性歌曲形式，曲目有《大观灯》、《大实话》、《鸳鸯戏老雕》等，情趣诙谐、幽默；胶州秧歌调则较多吸收当地戏曲唱腔，常用［南锣］、［东坡］、［扣腔］、［打帛调］等曲牌，多演唱有故事情节的题材，如《梁祝》、《闹学》、《寻亲》等，具有戏曲音乐特色；海阳秧歌调以当地流传的民间小调为主，如《小货郎》、《卖油郎》、《小罗匠》、《小二姐作梦》等，音乐风格活泼、明快。山西地区秧歌调以晋中秧歌和晋东南秧歌为代表，晋中秧歌调多为当地流传的小调歌曲，曲目上百种，常唱的有《卖烧土》、《走西口》、《十二月》、《绣花鞋》、《小赶会》等，音乐风格粗犷、豪放；晋东南秧歌调则接近于戏曲唱腔，曲调已分“快板”、“慢板”、“哭腔”等，具有戏曲音乐的板腔体特色。陕西地区秧歌调大部分来自“郿鄠腔”，如《岗调》、《银纽丝》、《对花》、《戏秋千》、《小放牛》等，用板胡托腔伴奏，音乐风格近似地方小戏唱腔。

【灯歌】

流行于云南、贵州、四川、湖南等省的一种在“花灯”歌舞形式表演中演唱的歌曲。旧时主要在元宵灯会上做“花灯”表演时歌唱。灯歌大部分来源于所流传地区的山歌、小调，并结合“花灯”表演而有所发展。由于“花灯”有的是歌舞，有的是戏曲，故各地灯歌曲目大部分既可在“花灯歌舞”中传唱，又可在“花灯戏”中传唱。云南省灯歌曲目丰富，数量不下百首，常用的如《倒板桨》、《绣荷包》、《打草秆》、《十大姐》、《挂枝儿》、《鲜花调》、《道情》、《红绣鞋》、《采花》等。该省弥渡、玉溪、姚安等地的灯歌，以其优美抒情的艺术特色为人们称道。贵州省灯歌收集到的曲目已有200余首，常用曲调如《巧梳妆》、《十二杯酒》、《下盘棋》、《海棠花》、《绣花调》、《送郎》、《看灯》、《财门调》等，该省遵义、独山地区的灯歌是其中最有特色的部分。四川省灯歌曲调据统计亦近百首，常用曲调如《洛阳桥》、《采荷包》、《看灯》、《黄杨扁担》等，该省秀山地区灯歌，以其活泼、明快的音乐风格为广大群众所喜爱。湖南省灯歌亦有百余首积累，常用曲调如《四季花儿开》、《鲜花调》、《十月花》、《元宵调》、《跳粉墙》、《雪花飘》等，音乐具有朴实、谐

趣的特色。

【茶歌】

是流行于东南沿海各省及江西、安徽、湖南、湖北、云南、贵州等省产茶地区的一种在“采茶”歌舞形式表演中演唱的歌曲，大都以茶农劳动生活为题材，如“桂南采茶”的茶歌，所唱有“恭茶”、“十二月采茶”、“开荒点茶”、“烧茶山”、“执茶”、“摘茶”、“炒茶”、“卖茶”等内容，另有少部分亦表现市井生活和民间传说、故事。由于“采茶”有的是歌舞表演，有的是戏曲形式，故茶歌曲调多数既可在“采茶歌舞”中传唱，又可在“采茶戏”中传唱。又由于“采茶歌舞”常在元宵灯会上表演，故茶歌有的同时又是“花灯歌舞”歌唱的曲目。各地茶歌大部分来源于当地民间小调和山歌，歌唱形式通常为男女对唱或一领众和。代表曲目如福建的《采茶灯》、《茶歌》，云南的《大茶山》、《采茶》，广西的《十二月采茶》，浙江的《顺采茶》、《倒采茶》，江西的《摘茶籽》、《采茶忙》、《双牵手》，安徽的《茶歌》等。在采茶歌舞中演唱，但不唱茶事的歌曲，一般都是当地流传的小调，如《剪剪花》、《十杯酒》、《五更调》之类。茶歌演唱时一般要用乐器伴奏，各地使用乐器不尽相同，以二胡、笛子、唢呐和锣、钹、梆子等为多见。

【花鼓调】

是流行于安徽、浙江、江苏、湖南、湖北、山东、山西、陕西等省汉族地区一种在“花鼓”歌舞形式表演中演唱的歌曲。各地花鼓调多来源于当地流行的山歌和小调，演唱形式通常是一男一女分别执锣、鼓敲击并在锣鼓节奏配合下边舞边唱。也有歌唱者一人双手转抛三棒俗称“三棒鼓”的形式和歌唱者一人左手执鼓右手持竹质鼓条敲击俗称“双条鼓”的形式。较有代表性的曲目如安徽“双条鼓”的《凤阳花鼓》、《王二姐赶集》、《踏青》，山东花鼓的《拐磨子》，湖北“三棒鼓”的《逃荒歌》，湖北花鼓的《看花鼓》，湖南花鼓的《十绣》、《铜钱歌》，江西“大堂大花鼓”的《花鼓调》等。

【打歌调】

是流行于云南彝、白、傈僳等民族地区的一种在“打歌”表演中跳唱的歌曲。“打歌”为歌舞形式，在同一民族的不同地区，另还有“打跳”、“跳歌”、“跳嗄”、“跳月”、“跳乐”、“左脚”等多种变称。“打歌”的音乐在彝族中有纯歌唱、歌唱加伴奏的舞歌和由舞歌衍变而来的纯器乐性舞乐两种。在白族和傈僳族中则主要是纯歌唱的舞歌。作为舞歌的打歌调，多歌唱民族历史及与婚丧祭祀风俗有关的题材。歌唱形式有齐唱、对唱和一领众和等。曲调风格因民族和地区不同而各异。彝族打歌调，在牟定、姚安等地流传的称为“左脚调”，因舞蹈时舞者先出左脚而得名，音调高亢，音程跳动可达十度以上，代表曲目如《歌唱丰收年》、《跳起脚来逗人爱》等；在禄劝、武定、禄丰等地流传的称为“跳脚调”，音调比较平和，代表曲目如《我们彝族兴跌脚》；在南华、楚

雄等地流传的称为“跳歌调”，音调轻快活泼，代表曲目如《越唱心里越快活》。白族打歌调有的具有叙事古歌特色，如在洱源县流传的《开天辟地》；有的则具有小调歌曲特色，如在云龙县流传的《公鸡一叫就动身》。傈僳族打歌调流传于保山地区的称为“跳嘎调”，有齐唱和一领众和两种歌唱方式，常使用装饰音，地域特色鲜明，如在腾冲县流传的《跳起嘎来多快活》。

【果谐】

是流行于西藏、青海、四川等省区藏族地区的一种在集体圆圈舞“果谐”中跳唱的无伴奏歌曲。在西藏北部、安多地区、昌都地区和青海南部、四川西部藏族地区又称“波”、“果卓”，俗称“锅庄”。多演唱劳动生产、恋爱婚姻、宗教祭祀、景色风光等题材。西藏雅鲁藏布江流域的果谐，以山南地区（拉萨东南）的较为有名和具有代表性。其曲体结构多为两段式，一般由歌唱组织者（称为“谐本”）带头呼喊与踏步节奏相合的“歌头”（称为“谐个”），接着众人一面踏跳一面唱出前一段为节奏平缓的慢板和后一段为节奏轻快的快板的歌曲，两段间还常加入数板式过渡句（称为“卡谐”）。如在曲松流传的《在那库玉山上》，在浪卡子流传的《蔚蓝的天空落草地》。也有在歌头之后只接唱一个快板段落的单段体，如在泽当流传的《呃要查莫拉》。东部昌都地区流传的果谐亦为两段体，但段与段间一般无过渡句，慢板段多装饰音，音乐风格更为抒情、华丽，如在昌都流传的《头巾》，察雅流传的《骏马》等。四川西部地区流传的果卓（锅庄），则多为三句式的单段体，节奏速度始终如一，音乐舒展优美，如在乡城流传的《高山千万重》、丹巴流传的《择仁错姆姑娘》等。

【萨满调】

是萨满教巫师在跳神舞蹈中演唱的歌曲，流传于蒙古、满、达斡尔、鄂温克、鄂伦春、锡伯、赫哲、维吾尔、哈萨克、柯尔克孜等北方民族中。如较有代表性的满族萨满调，多在巫师萨满祭天、祭祖、还愿、庆丰收的烧香跳神舞蹈中歌唱，唱时男女巫师带腰铃、执手鼓（亦称“抓鼓”、“单鼓”）、铃、扎板边击边舞。腔调有两种类型：一种是祭天地、祖先唱的萨满调，齐唱或独唱形式，节奏平稳，具有朗诵、吟咏风格；一种是放山林百神祭祀时唱的萨满调，曲体为联曲式，有独唱、对唱、一领众和等歌唱形式。鼓点伴奏型态有多种类型，民间分为“老三点”、“五点”、“七点”、“九点”、“十一点”、“碎点”等。

舞乐中较有代表性的是芦笙舞乐、弦子舞乐、农乐等。

【芦笙舞乐】

是舞蹈者跳芦笙舞时同时用芦笙吹奏的器乐曲。主要流传于贵州、湖南、广西、云南等省区苗、侗、水、仡佬、瑶、彝、纳西、傈僳等民族中。芦笙舞包括芦笙舞和葫芦笙舞两种，前者用芦笙作为舞器兼乐器，后者用葫芦笙作为舞器兼乐器，其乐即相应分为芦笙舞曲和葫芦笙舞曲两种。芦笙舞乐以贵州苗族的最负盛名，有黔东南地区的和黔西

北地区的两种风格。黔东南地区苗族芦笙舞乐一般由数人成组地执大、中、小各型芦笙边舞边吹，曲目全为舞曲。其中丹寨一带的同时要加入只吹单音的五种低音芒筒，音乐雄伟而富有气势。常用曲目有《舞曲》、《踩芦笙》、《二步舞》、《三步舞》、《五步舞》、《母曲》、《古调》等，织体具有主调音乐特征，和声型态主要是主旋律的节奏型配奏和低音部持续长音衬托。黔西北地区苗族芦笙舞曲一般由一人单独舞蹈时吹奏，偶尔也可两人边舞对吹。常用曲目有《玩场曲》、《七月米花场》、《跳场曲》、《搭腔曲》、《正谱》、《跳花》、《大谱》、《米梗》、《梗斗抓》、《梗差呆》等。和声织体有的具有主调音乐特征，有的则具有复调音乐特征，即一首乐曲中同时出现两个对比性旋律。

【弦子舞乐】

指舞蹈者跳弦子舞时同时用弦子弹奏的器乐曲。主要流行于云南省彝、怒、傈僳等民族中。“弦子”为广义泛称，彝族四弦和三弦、怒族琵琶、傈僳族琵琶和三弦等弹奏乐器，有时都可泛称为“弦子”。这些乐器在相关舞蹈中，既是舞具又是乐器，故其舞可统称“弦子舞”，其乐可统称“弦子舞乐”。彝族的四弦舞曲和三弦舞曲，怒族的琵琶舞曲，傈僳族的琵琶舞曲，是弦子舞曲中较有代表性的品种。彝族四弦舞曲在云南流传较广，各地风格相异，所用乐器四弦又称“月琴”，形制与汉族乐器月琴类同。如楚雄彝族四弦舞曲常用曲目有《谢哩谢罗》、《切克沙》、《三步弦》等，多用单音弹挑，节奏欢快、活泼，一首乐曲随舞蹈动作可不断变换节拍和速度反复变奏。怒族琵琶舞曲流传于怒江沿岸的贡山、碧江、福贡等县。所用乐器琵琶，怒语称“达比亚”，四弦。由于怒族琵琶舞动作多模仿生产劳动姿态和动物形象，故其舞曲常适应舞蹈表现内容而被分为“跳舞调”、“生产调”和“模仿调”三类。常用曲目有《友情调》、《画眉调》、《舞曲》等。傈僳族琵琶舞曲和三弦舞曲流传于云南省怒江傈僳族自治州及保山、德宏等地的傈僳族居住区。怒江州的傈僳琵琶，傈僳语称“其布厄”，四弦，其舞曲分类与怒族琵琶舞曲分类近似，常用曲目如《舞曲》、《砍柴调》、《雀叫调》、《乌鸦喝水》等。保山地区的傈僳族三弦，傈僳（花傈僳）语亦称“其布厄”，其舞曲结构短小，节拍整齐，情绪活泼。常用曲目如《三弦舞曲》、《其布厄调》等。

【农乐】

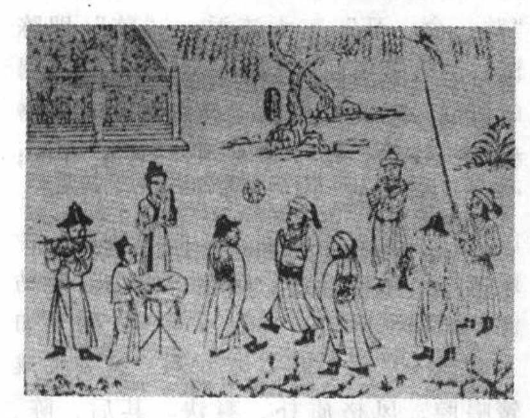
朝鲜族表演传统舞蹈“农乐舞”时演奏的器乐。主要流传于吉林省延边朝鲜族自治州。农乐舞源于该族古代农耕社会的祭祀活动，后发展成为农事劳动中的娱乐乐舞，其伴奏音乐称为“农乐”。农乐演奏时使用唢呐、长鼓、法鼓、小锣等乐器，其中小锣是舞蹈和伴奏音乐的指挥。乐曲无专门标题，以打击乐的各种不同节奏型态命名，称为“长短”，共有十二种不同“长短”的乐曲，民间称为“农乐十二槌”。其音乐风格热烈、欢快。

中国传统舞蹈音乐，从总体上概括具有下述几个主要特点：①音乐与舞蹈在表演上具有同一性。体现在以下几个

方面：一是音乐表演（伴奏或伴唱）者，同时又是舞蹈者，音乐与舞蹈结合于同一主体。中国传统舞蹈音乐中的大部分舞歌和舞乐属此。二是演奏音乐的乐器，同时又是确定舞蹈形式的表演器具，伴奏乐器和舞蹈道具集于一体。前述舞乐中的芦笙、弦子，其他还有铜鼓、长鼓、三棒鼓、花鼓等，均属于此。②音乐型态结构单纯、简炼。曲体结构以单曲体和联曲为主，单曲体以单段体和两段体为主，句式规整、节奏鲜明，较多相同句式或段式的严格再现。③音调具有民族性和地方性。不同民族或不同地域的同一种舞蹈音乐，多具有相异的鲜明个性。④曲调大多来源于当地民歌和器乐曲。有的是当地民歌或器乐曲的舞曲化衍变；有的则直接取用民歌和器乐曲。

【曲艺音乐】

中国传统音乐的一种门类。说与唱结合并同时用乐器伴奏以说唱人为中心演释民间传说、故事，交待情节、描写人物的音乐样式。广泛流传于全国城乡，有繁多的种类，其中汉族曲艺音乐所占



陈元靓编《事林广记》中的唱赚图

比例较大，少数民族曲艺音乐在近现代亦有较快发展。“曲艺”一词产生于20世纪50年代，今已习惯作为古今专业说唱艺术形式的总称。

曲艺音乐萌芽于先秦，形成于唐代，兴盛于宋元，发展于明清。现存荀子（约前313～前238）的《成相篇》，是迄今所见最早的说唱性唱本。汉魏时期，进入“相和歌”、“清商乐”中的叙事性作品《王昭君》、《秋胡行》、《杨叛儿》，以及长篇叙事歌曲《陌上桑》、《孔雀东南飞》、《木兰辞》等，都具有可供说唱的曲词特征。四川彭山出土的东汉说唱俑和成都出土的东汉说唱俑，表明当时已有专门从事说唱艺术表演的伎人。至唐代，寺院僧人在民间说唱艺术形式基础上创造出可供说唱的佛经故事和释讲教义的“变文”。“变文”亦作“变”，说唱艺术形式“转变”的底本。“转”有又说又唱的含义；“变”即奇异，故“转变”可释为“说唱奇异故事”，这是已知中国最早形成的曲艺音乐形式之一。宋元时期，城乡工商业逐渐发展，城镇经济和市民文化生活空前繁荣，与之相适的曲艺音乐，亦随之兴盛，专供曲艺艺术和其他表演艺术演出的场所“瓦舍”、“勾栏”，大量出现，职业和半职业曲艺艺人不断增加，他们以艺谋生，相互竞争，推动了曲艺音乐进一步向前衍进。此期曲艺音乐样式既有小型的“陶真”、“涯词”、“小唱”、“货郎儿”、“鼓子词”，又有较大型的“唱赚”和“诸宫调”。明清以来，曲艺音乐继续分化、衍生，新品种大量涌现，至近现代，独立曲种已积累数百余种。分类上，汉族曲艺品种基本上已形成弹词、鼓词、牌子曲、道情、琴书等五大

类格局。

据1982年调查统计，曲艺品种有341个。其中汉族曲艺品种参照历史渊源、表演特征和音乐格调，除继续遵循上述五大类分法外，另还从中划分出杂曲、走唱和板诵等类。少数民族曲艺品种情况较为特殊，一般单列类别，其中侗族“嘎窘”、布依族“弹唱”、傣族“赞哈”、白族《大本曲》和《本子曲》、藏族《析朵》、蒙古族“好来宝”等音乐性较强的曲种，比较成熟并具有代表性。

【弹词】

是说唱者兼用琵琶或三弦、月琴等弹奏乐器跟腔演奏，再适当配以其他乐器伴奏的一类曲艺形式。主要流行于江苏、浙江、湖南、广东等省，代表曲种为苏州弹词、扬州弹词、绍兴平胡、四明南词、长沙弹词、广东木鱼歌等。传统弹词演唱一般一至三人。在江、浙地区，一人唱者称为“单档”，两人、三人唱者称为“双档”、“三档”。唱者或自弹琵琶，或自弹三弦，或自弹月琴，边弹边说边唱，以叙演中长篇历史故事和现实题材。苏州弹词的中长篇唱本以说、表为主，兼容唱段。另还有一种全篇用歌唱的独立短段，此称“开篇”。唱段称为“唱篇”，唱词多为七言，用方言歌唱。腔调具有吟诵性特点，多为上下句结构的乐段，反复歌唱时可随语言声调、语气作细致变化。“开篇”作为独立短段，常在正式说唱中长篇本子之前演唱，内容一般与说唱正文无关，此时主要起试音调嗓、安定听众的作用。弹词在表演上注重“说、噱、弹、唱”



“淑芳馆素卿歌俞调”图

的综合性技艺发挥，“说”亦称“说表”，即用官话（“官白”）和方言（“私白”）来讲述故事情节；“噱”亦称“噱头”，即说唱中穿插的幽默笑料；“弹”即艺人的乐器伴奏；“唱”即唱腔唱法。苏州弹词历史悠久，现知最早用“弹词”命名的唱本为元末杨维桢（1296～1370）所作《四游记弹词》，其中包括《侠游》、《仙游》、《梦游》、《宴游》四篇。明中叶杨慎（1488～1559）所编《二十四史弹词》，亦为当时著名作品。历代多有著名艺人出现，其中影响深远的有清乾隆至同治间的“陈、俞、马”三大流派。“陈”即陈调，由乾隆年间（1736～1795）的陈遇乾所创，唱腔受昆曲、苏滩影响，风格稳健、苍劲，适于表现中、老年角色；“俞”即俞调，由嘉庆年间（1796～1820）的俞秀山所创，真假嗓兼用，音域宽广，风格抒情、婉转；“马”即马调，由同治年间（1862～1874）的马如飞所创，早期唱腔似吟诵调，后吸收滩簧唱腔，风格质朴、爽快。其后，陈、俞、马三派又陆续衍生出更多新兴流派，



苏州弹词

使苏州弹词唱腔艺术得到进一步发展。

【鼓词】

是说唱者兼用鼓、板等乐器击节并适当配以其他乐器伴奏的一类曲艺形式。它由元明时期各地流传的“词话”发展而来。主要流行于北方诸省。代表曲种有京韵大鼓、梅花大鼓、西河大鼓、沧州木板大鼓、京东大鼓、乐亭大鼓、东北大鼓、山东大鼓、襄恒鼓书、潞安鼓书、三弦书、河南坠子、安徽大鼓、湖北大鼓、温州鼓词、陕北说书等。传统鼓词演唱多数为一人自兼鼓板击节的独唱，少数为对唱、群口唱并兼用其他乐器如三弦、二胡、四胡、坠胡、琵琶、扬琴等伴奏。鼓词内容大都是长篇传说和历史故事，如《三国志》、《水浒传》之类。其唱腔主要为板腔变化体，腔随故事情节内容可灵活变化。其次是短篇唱段，此多为单支曲牌、小调和戏曲唱腔。各曲种唱腔较为固定，大都具备专调专曲的特色。以京韵大鼓为例，基本唱腔为板腔体，分“慢板”体和“紧板”体两类。“慢板”类腔调有［平腔］、［挑腔］、［落腔］、［拉腔］、［长腔］、［甩腔］等板式，节拍一板三眼(4/4)，“声多字少”、速度徐缓，节奏和旋律变化多端，长于叙事、抒情和咏景；“紧板”又称“上板”，有［垛板］、［往板］等，节拍为有板无眼（1/4)，是慢板腔调的紧缩，“字多声少”，速度快急，长于紧张、激烈情节唱述和气氛渲染。伴奏音乐型态有随腔而走的唱腔伴奏和连接唱句唱段而不随腔的过板伴奏。乐器使用除演唱者自击的鼓板(亦称“书鼓”）外，另还加入三弦、四胡、琵琶等。

【牌子曲】

指说唱者将诸多曲牌、民歌组合联缀成套并兼用乐器击节，另再配以弦乐器伴奏来演唱故事和传说的一类曲艺形式。此形式早期型态为宋元时期的“唱赚”和“诸宫调”。现今流行的代表曲种有单弦、河南大调曲子、聊城八角鼓、关中曲子、青海赋子、兰州鼓子、四川清音、常德丝弦、扬州清曲、广西文场等。演出形式是说唱者用“八角鼓”或其他打击乐器（拍板、梆子、竹鼓）边击节边歌唱，另加入三弦或琵琶、扬琴、二胡之类弦乐器伴奏。有一人自奏自唱和对唱、群口唱等样式。曲词早期多为明清文人作品，近代亦大量吸收民间世俗内容。各曲种所用唱腔曲牌，相互间多同曲同名，其结构亦大体相同，如《银纽丝》、《寄生草》、《剪剪花》、《叠断桥》、《满江红》之类。唱腔曲牌组合联缀有两种类型：一类为曲头（引子）

十曲牌联套十尾声；另一类无曲头和尾声只用曲牌联套。部分曲种还可演唱单个曲牌。以四川清音为例：其唱腔由大调、牌子、小调三大部分组成。大调有[月调]、[背工调]、[寄生调]等，曲牌联缀组合型态属前述第一种类型，如[月调]结构为：[月头]（[月调]之头，即曲头）+[夺子]、[半边月]、[末调]、[平板]、[剪剪花]、[银纽丝]、[叠断桥]等曲牌（以上联套）+[月尾]（[月调]之尾，即曲尾）。牌子即大调中插入曲头和曲尾之间的若干联套曲牌。小调即单曲体民歌，可独立演唱，亦可插入大调结构中作为曲牌演唱。伴奏乐器除说唱者兼用的鼓板外，另还加入琵琶、月琴、二胡、扬琴、檀板、碰铃之类。

【道琴】

亦作渔鼓类，是说唱者以渔鼓、简板作为主要伴奏乐器边说唱边击节以叙演故事和传说的一类曲艺形式。渔鼓亦称“道筒”，以长约 1 米、径约 6 厘米的竹筒一面口径蒙上皮革作成；简板为两片可以一手操纵相击的长竹板。此类曲艺形式因来源于明代道士传教化募所唱歌曲“道情”而得名。现存曲种有湖北渔鼓、湖南渔鼓、广西渔鼓、山东渔鼓、四川竹琴、江西道情、浙江道情、福建俚歌、陕南渔鼓、青海道情、内蒙道情等。演唱原为一人自击自唱的独唱形式，现已出现对唱和群口唱。传统书目题材主要为历史长篇、神话传说和取材于道教经典的故事。唱腔音调简单纯朴，具有吟诵性特色，结构为曲牌联套。如湖南渔鼓：表演时以唱为主，说白为辅，传统节目主要为中长篇故事，如《韩湘子》、《济公传》等，另亦有少部分短篇。唱腔分为“引诗曲”、“正腔”、“锁口曲”三部分，“引诗曲”相当于引子，“正腔”为主体唱腔，包括[渔鼓调]、[数板]两种腔调，“锁口曲”相当于尾曲。早期音乐比较单调，发展至现代因艺人创造革新，唱腔已形成板式结构，音乐逐渐丰富，表现力亦有所增强。有的渔鼓类曲种现已开始使用月琴、三弦、二胡、笛子、唢呐、板鼓等乐器伴奏。

【琴书】

是说唱者一人自击扬琴，分生、旦、净、末、丑角色演唱故事和传说，另有数人持其他乐器伴奏并帮腔的一类曲艺形式。因以扬琴为主要伴奏乐器而得名。现存曲种有北京琴书、山东琴书、翼城琴书、徐州琴书、安徽琴书、思旋扬琴、云南扬琴、贵州文琴、四川扬琴等。腔调多来源于当地民歌、其他曲艺曲种唱腔和戏曲唱腔，具有较强的歌唱性，音乐优美抒情。结构形式有板腔体和曲牌体两种，既可演唱中长篇书目，亦可演唱小曲、小段。如山东琴书，产生于清乾隆年间，由以扬琴为中心的器乐合奏形式发展为“打琴加唱”，继而再发展为较完整的琴书，伴奏乐器除主奏的扬琴外，亦使用大板、坠琴、古筝、京胡等。至近代，唱腔进入板腔体系。演唱时，需先奏“前奏曲”，艺人称此为“开头通”，其后即用曲牌叙唱故事正篇。曲牌约 200 余首，其中[凤阳歌]（又称[四平调]）、[上河调]、[叠断桥]、[汉口垛]、[垛子板]、[梅花落]

等六首最为常用，俗称“老六门主曲”。传统书目有长篇《杨家将》、《包公案》，中篇《梁山伯与祝英台》、《小姑贤》，小段《打砂锅》等。

除上述五大类曲种外，另还有不少曲种可分别划入杂曲类、走（舞）唱类和板诵类。杂曲类如莲花落、锦歌、零零落、荷叶、竹板歌、龙舟歌、歌仔、潮州歌等；走（舞）唱类如二人转、太平鼓、花鼓、三棒鼓、车灯、四川盘子、走书、打连厢（霸王鞭）等；板诵类如快板、山东快书、陕西快书、金钱板、锣鼓书等。

中国传统曲艺是以叙事见长、突出语言表达功能的一种以个体表演为中心的民间艺术，与之适应，其音乐便相应表现出下述几个特征：①说唱结合，以说带唱，唱中显说。这是曲艺音乐与其他传统音乐门类在音乐风格上相区别的最重要特征。绝大多数曲种所拥有的表演书目，都以中长篇故事为题材，靠一人或以一人为中心的不用舞台表演的说唱来刻画人物和演释故事内容，因而特别强调唱腔中“说”与“唱”的有机结合，进而突出其叙事性能：1）散白韵白，字真情切。散白接近生活语言但较之生活语言要更精炼、更准确和更富于情感；韵白即有韵律的念白，似吟诗诵词，需使“说”体现出声韵抑扬顿挫的节奏美感。无论散白、韵白，字字需清楚，句句见真情；2）半说半唱，唱中夹说。即在大多数唱腔中插入说白似腔调，或前半句说后半句唱，或前半句唱后半句说，或乐句、句段之后接着说，或说过一段后接着唱。总之，“说”与“唱”在结构上需交替、对比，各显其长，使情节和感情在“说”与“唱”的变化中得到发展和揭示。3）似说似唱，说唱共融。即调腔与语言声韵紧密结合，使腔调体现出是说非说而象唱、是唱非唱却像说的说唱共融特征，从而使唱腔娓娓入耳，听来亲切朴实。4）以唱为主，唱中显说。即一部分以唱为主的曲种或歌唱性较强的腔调，仍需表现出“说”的特征，除腔随词变，字正腔圆，使人在抒情性歌唱中品味到人物感情变化和情节发展之外，还要使人能明白地理解所唱内容的更深含义。即是说不仅要“唱声”和“唱情”，而且还要“唱意”。②腔体多样，各尽所需，包罗万象。曲艺音乐来源复杂，体裁多样，结构不拘，传统音乐其他门类所包容的音乐形式和体裁，几乎都可在曲艺音乐中觅寻到踪迹。许多曲种唱腔，就地取材，以当地其他民间音乐为材料建构本曲种基本腔调，有的可能是各种民歌，有的可能是戏曲腔调，有的可能是歌舞曲目，有的可能是说白数板，有的还包容着器乐曲目。其次是音乐体式不拘一格，型态各异，单曲体、联曲体、板腔体、混合体以及各种各样的句式、段式构成，都可灵活地被各曲种所采用。③唱兼伴奏，自奏自唱，另用托腔。这是曲艺音乐在音乐伴奏形式方面与众不同的特点。1）绝大多数曲艺曲种的中心说唱者，都自兼一两件乐器为自己伴奏，或自击鼓、梆，或奏弦乐。如鼓词类曲种的说唱者自击书鼓、书板；弹词类曲种的说唱者自弹三弦或琵琶；道情类曲种的说唱者自击渔鼓、简板；琴书类曲种的说唱者自敲扬琴；走唱类曲种的说唱者玩弄各式道具；板诵类曲种的说唱者自打梆、板、片。任何优秀曲艺艺人，都是“唱”、“说”、“奏”俱佳的艺术家，其

他若另有乐器伴奏，亦以说唱者为中心来跟腔烘托。2）伴奏乐器选用，除中心说唱者兼奏的外，其余多半是弦乐器，如三弦、月琴、琵琶，坠胡、二胡、扬琴等。伴奏音乐分“过板音乐”和“跟腔音乐”两种。过板音乐包括前奏、引子和过门等形式。某些曲种的前奏曲，属于独立性较强的器乐曲牌，多称为“开场曲”、“闹台曲”，如河南大调曲子的《板头曲》、白族大本曲的《大摆三台》和《小摆三台》等即此。对曲艺表演来说，前奏有闹场、静场、练艺、定音、调嗓等功能；引子是说唱前的器乐伴奏引导，与后接的唱腔在结构上是一个整体；过门即唱腔乐句或乐段间起连接、过渡作用的器乐伴奏，乐句间的过门一般称“小过门”，乐段间的过门一般称“大过门”。跟腔音乐即与唱腔同步配合的器乐伴奏，有“随腔伴奏”和“对衬伴奏”两类主要手法。随腔伴奏即乐器伴奏音乐与唱腔曲调基本相同，似为齐奏但却有简繁变化，起润腔的作用；对衬伴奏即乐器伴奏音乐与唱腔曲调构成对比，二者在节奏和旋律进行上差异较多，起丰富唱腔感情和增强唱腔表现力的作用。

【戏曲音乐】

戏曲音乐是传统戏曲表演艺术中与诸艺术手段密切联系以呈现剧情发展和刻画人物性格、抒发人物感情并烘托舞台戏剧性气氛的音乐。戏曲音乐由戏剧表演中的歌唱和器乐伴奏两部分构成，它们在表演中体现出的戏剧性特征，是戏曲音乐区别于其他传统音乐门类的显著标志。戏曲音乐的戏剧性特征主要体现在它既要从音乐角度表现戏剧性情节和戏剧性冲突，又要从音乐角度表现出戏剧人物的不同情感和性格差异。由于戏曲音乐植根于民间音乐土壤，来源于各地民歌、器乐、舞蹈音乐和曲艺音乐，并与民族语言和地区方言紧密结合，因而戏曲音乐风格亦表现出鲜明的民族特色和地域性特色。

戏曲音乐的萌芽，可追溯到先秦时期的乐舞、俳优；汉魏时期的百戏、角抵戏；隋唐时期的代面、拨头、踏摇娘、参军戏等包含音乐成分的综合型表演艺术。至宋金时代，在说唱音乐唱赚、诸宫调，以及歌舞大曲等传统音乐形式基础上形成的杂剧、南戏音乐——北曲和南曲，标志着戏曲音乐正式确立并走向成熟。至元代，杂剧音乐发展成一种每



杂剧乐队及表演人物砖雕

剧四套、每套由若干同一宫调的单体曲调联缀而成的曲牌联套体结构，伴奏乐器主要使用笛、板、鼓、锣等。元末杂剧渐衰而南戏得到迅速发展。在南戏音乐基础上吸收各地民间音乐发展衍变而来的明“传奇”音乐，每剧已不限于四套，各套音乐已不受宫调的限制，声腔也较前期多样。至十六世纪，出现弋阳、余姚、海盐、昆山四大声腔，明徐渭

(1521～1593)《南词叙录》说："今唱家称'弋阳腔'，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称'余姚腔'者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；称'海盐腔'者，嘉、湖、温、台用之。惟'昆山腔'止行于吴中。"各声腔表演的传奇剧目即因此相应增多，声腔衍变亦随之复杂。入清之后，除昆腔、弋阳腔继续流传外，又相继出现梆子腔、西皮腔、二黄腔、啰啰腔、吹腔等腔调。其中梆子腔和由西皮腔与二黄腔合流而成的皮黄腔，影响日渐扩大，逐渐被许多地方戏曲剧种采用；继续流传的弋阳腔则衍变为高腔，被湘、蜀等地剧种采用为主要声腔；昆腔除作为独立声腔保留于少数几个单声腔昆曲剧种之内外，亦被某些多声腔剧种作为一种腔调同其他声腔共存于该剧种之中。民间歌舞表演和说唱小调演唱此亦渐有发展，有的开始衍变为戏曲形式。从此，中国传统戏曲音乐形成地方剧种浩繁、声腔系统复杂、音乐风格多样的总体艺术格局。

戏曲音乐由声乐和器乐两部分构成。其体式最基本的是曲牌联套体和板式变化体。

【声乐】

包括念白和唱腔两种形式。念白虽然不是歌唱，但节奏性和韵律感极强，同时亦具有吟诵式旋律感，当它与唱腔衔接时，常常成为与之不可分割的部分。唱腔是戏曲音乐构成中的最重要部分，当今剧种的区分，即主要依据唱腔来源、声腔系统归属、腔调型态特征、演唱方式方法等来辨别。戏曲音乐唱腔的演唱方式主要采用以主角为中心的独唱，以及少量的齐唱和对唱。在高腔类剧种中，主角演唱时幕后常有独唱或齐唱帮腔配合，音乐具有特殊艺术效果。一个剧种的唱腔，常常因剧种角色分类而相应划分为特色各异的唱腔类别，如京剧有"生腔"、"旦腔"之分。不同性格和不同身份的角色演唱同类腔调时，亦有相异的要求，如同用生腔演唱的老生和净角，前者要刚柔结合，后者要粗犷洪亮；同用旦腔演唱的青衣和老旦，前者要优美华丽，后者要苍劲圆润。一些地方小戏唱腔，演唱时大都体现出自然天成的民歌特色，嗓音纯朴、甜润、亲切。"依字行腔，字正腔圆"、"唱字、唱情、唱韵味"，是所有剧种演唱时都需共同遵循的原则。

【器乐】

包括唱腔伴奏和独立曲牌演奏两种形式。唱腔伴奏主要起"引、承、托、帮"等丰富唱腔的艺术作用。"引"即引奏、引子，引导和限定唱腔用合适的调高、节奏以及感情开始演唱；"承"即承前启后的过门间奏，既填补唱腔乐句间或段落间的空隙，使演员表演有创造性的余地，同时又起扩充唱腔结构使曲牌联套或板式变化更加流畅自然的作用；"托"即衬托唱腔，帮助演员使其歌唱稳定持久，嗓音更加丰满而富于变化；"帮"即帮助唱腔扩大其表现力，使演员的演唱技巧和情感情绪得到充分发挥。各剧种唱腔的伴奏，常以某件或几件乐器为中心主奏，如京剧的京胡，秦腔的板胡，都是居于中心地位的主要伴奏乐器，主奏乐器琴师技艺水平的高

低以及与演唱者配合是否默契，是创造高质量唱腔艺术的关键环节。独立器乐曲牌在戏曲中是唱腔艺术的重要补充，它包括器乐合奏曲牌和打击乐曲牌（俗称“锣鼓经”），其作用有三：一是配合念白、身段、舞蹈和武打动作，使之更富于音乐节奏感；二是配合舞台特定情景和时空环境，渲染舞台戏剧性气氛；三是控制和调节全剧节奏，使剧情发展层次更加清晰。戏曲乐队的组合，一般分“文场”和“武场”，“文场”即丝竹乐器组合；“武场”即打击乐器组合，合称“文武场”或“场面”。“文武场”的总指挥，一般为乐队中的板鼓。器乐曲牌在使用上既有程式化特点，同时又具备一定灵活性。

【曲牌联套体】

亦称“联曲体”、“曲牌体”，即剧种声腔由若干唱腔曲牌按一定章法组合成套的一种结构体式。属此体式的剧种声腔，一般都有众多曲牌供其选择使用，一出戏只用单一曲牌反复演唱，称为“单套”；使用若干曲牌联接演唱，即称“联套”。联套是有关剧种最基本且最常用的体式。

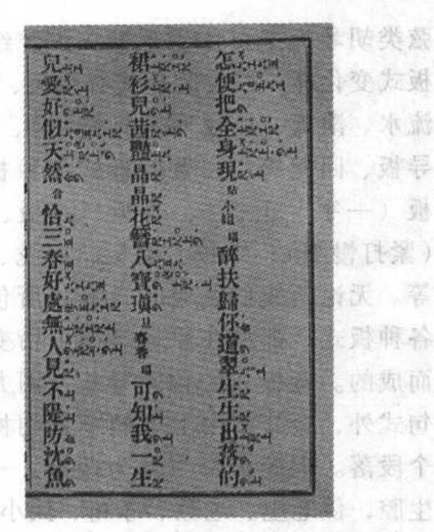
【板式变化体】

亦称“板腔体”。即剧种声腔以某一腔调为母体，通过其节拍、节奏、速度、宫调、旋律等音乐型态变化而连续衍生出一系列不同板式的一种结构体式。板腔体各板式的腔调母体，即原板，这是一种速度中庸、句幅中等、节奏单纯、无长拖腔的一板一眼（2/4 节拍）板式。若将原板速度减慢、句幅扩充，加花节奏和旋律、加长拖腔，即形成一板三眼（4/4 节拍）的慢板类板式；反之，若速度加快、句幅缩短，简化节奏和旋律、去掉长拖腔，即形成有板无眼（1/4 节拍）的流水板或快板类板式。除此之外，还可散化其节拍和节奏，使句幅和旋律自由发挥，此即形成散板类板式。

中国现有 300 多个戏曲剧种音乐，大体可分为六大声腔系统，即昆腔系、高腔系、梆子腔系、皮黄腔系、歌舞类型腔系、说唱类型腔系。

【昆腔系】

即在明初流行于吴中的昆山腔基础上衍变派生而来的声腔系统。昆山腔亦简称“昆腔”。明天启初至清康熙末的百余年间，是昆腔剧种蓬勃发展的兴盛时代，它作为上层社会推荐的“雅部”剧种，曾踞戏坛之首。至清末，由于充满活力和具有群众基础的地方新兴声腔剧种（曾称“花部”）不断涌现并与之竞争，昆腔优势渐趋衰落。1917 年专演昆弋戏的荣庆社进京，才使昆剧在北方得以延续，此即“北方昆曲”，今习称“北昆”。在江苏，1921 年创办于苏州市的昆剧传习所，开始进行一系列昆曲艺人培养和演出实践活动，使昆曲在南方继续得以传承，此即“南方昆曲”，今习称“南昆”。音乐上，北昆腔调激越豪壮，具有北方戏曲声腔的粗犷特点，擅长表现慷慨激昂的悲壮情怀，演唱比较注重吐字、过腔和收音，但不及南昆严格；而南昆则极讲究吐字、过腔和收音，声腔柔婉缠绵、细腻圆润，保留不少明代魏良辅所创“水磨腔”的行腔特



王锡纯辑《遏云阁曲谱》中的昆曲曲谱

色，以善演抒情性较强的文戏见长。昆腔系音乐除北昆和南昆两大主流之外，其他还有湖南“湘昆”、温州“永昆”，以及被多声腔剧种吸收的昆曲唱腔和器乐曲牌。如兼有“昆”、“高”、“胡”、“弹”、“灯”五种声腔的川剧，昆曲即为组成部分之一。在川剧中既有川昆剧目，又有加入其他声腔的昆曲唱腔“昆头子”。至于昆曲所用吹打乐曲牌和锣鼓经，在其他声腔剧种中则屡见不鲜。从总体上看，昆腔音乐的特征是缠绵婉转、流丽悠远，以曲笛为主要伴奏乐器，有“婉丽妩媚，一唱三叹”的美称。

【高腔系】

是由明代弋阳腔衍变派生而来的诸声腔系统。赣剧高腔、清戏高腔、湘剧高腔、辰河高腔、祁剧高腔、川剧高腔、调腔、婺剧高腔、北京京腔、琼剧，以及浙江、广东、福建等省某些声腔剧种中的高腔，属此声腔系统。高腔系诸声腔绝大多数保持着弋阳腔“不被管弦、锣鼓助节、一人启口、众人帮腔”的演唱特点。早期都只用锣鼓伴奏，至近几十年个别剧种剧目才出现加入管弦乐伴奏的创举。高腔演唱时所用帮腔，可分为一字一帮、片断帮、全句帮、无独唱的纯帮，以及低唱高帮、高唱低帮、紧唱宽帮、宽唱紧帮、先唱后帮（［小红衲袄］）、后唱先帮、文帮、武帮等多种形式，这是其他声腔系统所不具备的重要特征。高腔系诸声腔结构基本上属于曲牌联套体，各种唱腔曲牌常被划分为若干类，一套唱腔由各类的若干曲牌组合联缀而成。众多曲牌在名称上虽与南北曲牌名相同，但对照昆曲同名曲牌则发现音调风格差异较大，这说明高腔系诸声腔与地方民间音乐的交汇融合已有较长历史。运用“滚唱”手段是高腔系诸声腔的又一重要特征。所谓“滚唱”，是指将五言或七言对称句在节奏上进行压缩使之成为字多声少的吟诵式腔调。“滚唱”形式亦有多种，用于曲牌之外的称为“畅滚”，插入曲牌之中的称为“加滚”或“夹滚”，类似高腔山歌中的“加垛”结构。以抒情性曲牌为主的高腔音乐，因“滚唱”的运用而使唱腔兼具叙述性特征，从而使声腔戏剧性功能得到加强。

【梆子腔系】

是由明代“西秦腔”衍变派生而来的以硬木梆子击节并用板胡为主要伴奏乐器的诸声腔系统。梆子腔在有的地方又称“桄桄”、“弹戏”或“乱弹”。秦腔、同州梆子、汉调桄桄、山西中路梆子（晋剧）、蒲州梆子（蒲剧）、山西北路梆子、上党梆子、河北梆子、河南梆子（豫剧）、山东梆子、绍剧等属此声

腔系统。另多声腔剧种如湘剧、潮剧、桂剧、川剧、滇剧、婺剧等亦以梆子腔作为一种声腔来使用。梆子腔的唱腔结构，绝大部分是板式变化体，唱腔衍进依靠腔调板式变化来完成，而不像曲牌联套体那样依靠多首曲牌联贯发展来完成。梆子腔主要有八种板式，即原板、慢板、流水、快流水、紧打慢唱、倒板、散板和滚板。前五种为正板，即基本板式；后三种为辅板，即辅助板式，当戏剧中需要表现角色复杂感情和唱词起伏跌宕的词义时，这些不同音乐性格的板式正好可以与之适应在音乐上通过连贯的板式发展创造出戏剧性效果来。音阶、调式方面，梆子腔大部分是七声音阶，有“欢音”（或称“甜皮”）和“苦音”（或称“苦皮”）两种不同性格的调式。“欢音”愉悦、明朗、活泼；“苦音”伤感、晦暗、愁怨。它们在剧中常常分别使用于相应情节和人物，从而造成情绪对比和人物性格差异。器乐伴奏方面，除主奏的梆子，板胡（包括其他变体）外，另还使用由其他丝竹乐器组成的“文场”乐队和由其他锣鼓钹等打击乐器组成的“武场”乐队。总体上同其他声腔系统比较，梆子腔系诸声腔具有高亢、激越、爽朗、酣畅的音乐特色。

【皮黄腔系】

即西皮腔和二黄腔以及由此两种声腔衍变派生而来的诸声腔系统。京剧、徽剧、宜黄戏、汉剧、常德汉剧、粤剧、汉调二黄等剧种属此声腔系统。另多声腔剧种如湘剧、桂剧、川剧、婺剧、赣剧、滇剧等亦以皮黄腔作为一种声腔来使用。皮黄腔系诸声腔演唱时，均以拉弦类胡琴为主要伴奏乐器，声腔结构属板式变化体，西皮腔板式有原板、慢板、流水、滚板、摇板（紧打慢唱）、散板、导板、回龙等；二黄腔板式有原板、慢板（一字、正板）、散板、滚板、摇板（紧打慢唱）、导板、倒板、回龙、平板等。无论西皮腔还是二黄腔，所包含的各种板式，都是在原板基础上衍变派生而成的。各板式结构除导板、回龙是单句式外，余其都由上下两个乐句构成一个段落。唱腔按行当分为两类：一类为生腔，供老生、老旦、净角、武小生唱；一类为旦腔，供青衣、花旦、文小生唱。两类腔调在角色、气质以及调式、音乐风格上，均予以区别，声腔表现力由此而得到丰富。伴奏乐器除担任主奏的胡琴外，还另配以弦乐器和打击乐器。从总体上观察，西皮腔音乐格调比较洒脱、明快，适合表现欢乐、坚毅、愤慨的情绪；二黄腔格调比较稳健、深沉、适合表现沉郁、肃穆、悲愤的情感。

【歌舞类型腔系】

在民间歌曲、舞蹈音乐基础上发展而来并仍保持若干原有音乐特色的诸戏曲声腔系统。秧歌戏、二人台、黄梅戏、睦剧、庐剧、五音戏、采茶戏、灯戏、花灯戏、花鼓戏、山歌剧、傣剧、彝剧、藏剧等剧种属此类型声腔系统。歌舞类型声腔因源于民歌、舞蹈音乐，故在演唱方式、音乐型态特征、伴奏方式诸方面，均表现出多样化特征。其中有的采用原来民歌和舞歌作为主要声腔来演唱；有的受高腔诸声腔影响，采用曲调联缀形式从而具有曲牌联套体特点；有的则受梆子腔系和皮黄腔系诸声腔影响，唱

腔已有板式变化，曲牌联套体和板式变化体的特征兼而有之。音乐伴奏方面。主奏乐器各不相同，乐队编制亦形式不拘。从总体上看，歌舞类型腔系诸声腔大都形式简洁纯朴、情感真挚亲切，歌唱性较强，乡土气息浓郁，具有鲜明民族特色和地域特色。

【说唱类型腔系】

是主要在地方说唱音乐和曲艺曲种声腔基础上发展而来的诸戏曲声腔系统。曲剧、评剧、丝弦戏、吉剧、龙江剧、沪剧、甬剧、锡剧、淮剧、越剧、泗州戏、芗剧、柳琴戏、柳腔、茂腔、黔剧、侗戏、布依戏、眉户、陇剧、道情戏、平丝戏等剧种属此类型声腔系统。说唱类型声腔种类复杂，但概括起来可分为小调杂曲类、道情腔调类和滩簧腔调类三种。大都以一件或几件丝竹乐器如二胡、四胡、板胡、三弦、柳琴、笛子之类作为主要伴奏乐器。声腔结构体式既有曲牌联套体亦有板式变化体，大都与当地同类说唱音乐腔调和曲艺曲种声腔风格相近。

中国戏曲音乐源于民间，在传统民歌、器乐、舞蹈音乐和说唱音乐基础上综合发展而成，因而它既具有同其他传统音乐门类相近的共性特征，同时又具有同其他传统音乐门类相异的个性特征。前者主要表现在戏曲音乐与其他音乐门类一样具有地方性、民族性、群众性和可塑性；后者主要表现在戏曲音乐比之其他音乐门类来说更具有戏剧性和程式性。戏剧性和程式性，是戏曲音乐总体上的基本特征。

【乐论】

中华民族在绵延数千年的文明进程中，不仅创造出丰富多彩的传统音乐类别、品种，同时亦在音乐艺术实践基础上进行哲学思辨和理论研讨，相继产生出篇幅浩繁的音乐理论著述。相传孔子删定古代经典《六经》，《乐经》是其中之一（已佚）。而《周礼》中有“大司乐”章，《礼记》中有《乐记》篇；墨子曾作《非乐》，荀况曾撰《乐论》。以后各代官方亦多修乐律，史籍中亦多撰乐书、乐志和乐学篇章，文人学士们的乐论、乐律著作亦不断涌现，其中一部分至今流传，有的具有很高的学术水准和研究价值，这是一部分极为宝贵的传统音乐理论遗产。

乐论是音乐社会学、音乐美学、音乐表演理论著述，篇目众多，其中不乏思想深邃的佳篇，较有代表性的如《乐论》、《乐记》、《声无哀乐论》、《唱论》、《谿山琴况》等。

《乐论》和《乐记》是音乐社会学著作。《乐论》为战国后期思想家荀况（约公元前313～前238）音乐言论辑录，由其门人弟子纂辑而成。《乐记》保存在《礼记》和《史记》中，《礼记》题为“乐记第十九”；《史记》题为“乐书第二”，作者和成书年代尚无定论，历史上有西汉河间献王刘德等人撰（《汉书·艺文志》）和战国公孙尼子撰（《隋书·音乐志》）两说。此两部著作较集中地阐述了儒家学派的音乐思想，论述所涉大部分为音乐社会学内容，其要点是：①音乐产生和形成过程。“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然

也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐”（《乐记》）。此指出音乐产生于人的感情，人的感情变化则是客观事物影响的结果。人因外物激动就表现为“声”，“声”的变化被组织起来就成为“音”，“音”按一定规章奏唱，并加上舞蹈，就成为“乐”。同时还提出“歌之为言也，长言之也”，“长言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也”（《乐记》）。此概括地阐述出“乐”的形成过程。②音乐的社会功能。认为音乐具有“出所以征诛也，入所以揖让也”（《乐论》）的战斗、团结作用；并提出“乐文同，则上下和矣”、“揖让而治天下，礼乐之谓也”（《乐记》）、“乐行而民乡方”的观点，充分肯定音乐的安定社会，移风易俗的教化功能。③音乐评价的美学标准。发展了孔子关于音乐形式与内容的“尽美”和“尽善”观点，把音乐的内容“善”放在首位，提倡“德音”和“和乐”。《乐论》和《乐记》，集中表达了孔子时代统治阶级所倡导的儒家音乐思想，在余后2000余年的封建社会中，这种音乐思想一直被视为“正统”，在宫廷和上层社会中产生着重要的影响。

《声无哀乐论》是三国时期魏末古琴家、文学家、思想家嵇康（224～263）所著音乐美学著作。全文近万字，采用“秦客”（俗儒化身）与“东野主人”（作者自况）的八次辩论的一问一答方式，针对儒家音乐思想进行系统的批驳，全面地阐述出作者自己与之相对立的音乐思想。全文将“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐；哀乐自当以情感而发，则无系于声音”、“心之与声，明为二物”作为中心论点来批判儒家音乐思想中的庸俗社会学倾向，并同时提出音乐创作与表演、欣赏之关系，感情表达多样化与音乐表现多样化之关系，表演者与乐器之关系，音乐欣赏与条件反射联想之关系等儒家音乐理论所未涉及到的重要音乐美学问题，观点明确，见解新颖，理论上具有开创意义，在现代音乐美学理论中仍具有一定意义。鲁迅曾编校嵇康的著作，并加以高度评价。

《唱论》是迄今所知中国最早的声乐理论著作，元燕南芝庵（生平不详）著。有元至正年间刻本，附刊于元人杨朝英编《乐府新编阳春白雪》卷首。近人周贻白《戏曲演唱论著辑释》收有全文，并加以注释，可资参考。全文不分卷，共27节，分别从古代名家、宋金元名曲、歌唱格调、声腔节奏结构、唱腔声韵、声乐门类、声乐题材、歌唱习俗环境、宫调情感、腔调联用规律、腔词关系、声乐唱法评价、歌唱弊病诸方面加以论述，对宋元时期中国传统声乐艺术实践有较全面的总结归纳，为研究宋元声乐艺术，提供了重要历史资料。全书中关于歌唱方法要领和演唱忌讳的论述，多见作者独立的精辟见解，对后世民族声乐艺术的发展和理论总结，有深远的影响。

《谿山琴况》是琴论著作，明末虞山派琴家徐上瀛（生平不详）著。最早见于清康熙十二年（1673）刊本《大还阁琴谱》。作者在明代古琴艺术空前发展、流派纷呈的琴界艺术理论和演奏实践积累基础上，研究前人演奏经验和琴学理论，同时结合自身长期从事古琴演奏的亲身体验，总结出具有音乐美学意义的古琴弹奏“二十四况”：“和”、

"静"、"清"、"远"、"古"、"澹"、"恬"、"逸"、"雅"、"丽"、"亮"、"采"、"洁"、"润"、"圆"、"坚"、"宏"、"细"、"溜"、"健"、"轻"、"重"、"迟"、"速"。全文从古琴音乐的格调、风格、取音、运指、处理等方面，详尽而深刻地论述古琴艺术的审美原则和弹奏方法。作者行文中常常结合琴技将相互对立的两"况"，如"宏"与"细"、"轻"与"重"、"迟"与"速"等，同时视为相互依存的概念来进行阐述，既富于哲理和美学意义，又不流于空谈。全文论点多受后人推崇，是研究古代古琴艺术和传统音乐美学理论的重要文献。

【乐志】

中国"二十四史"典籍中，自《史记》起，大部分都有关于音乐的专门记述。《史记》有《乐书》，其余或称《乐志》，或称《音乐志》，或结合礼叙述而称为《礼乐志》。各代乐志除客观记述前代音乐理论、音乐沿革、礼仪宗庙音乐种类、乐舞作品之外，亦各有侧重地突出当朝音乐存见状况。各志所载史料，常可互相对照、互为补充，是研究中国各民族传统音乐历史的重要资料来源。如:《汉书·礼乐志》，所记"郊祀歌"、"房中乐"、"乐府"等，它志少有涉及，为研究西汉音乐的难得史料；《宋书·乐志》，除记载统治阶级关于歌舞的各项措施和《雅》、《颂》之类作品，以及魏晋至刘宋朝廷祠祀、礼仪音乐舞蹈的沿革、制度、歌词外，还兼记民间谣讴、汉世相和十三曲、清商三调、大曲、鼓吹铙歌、杂技百戏、古乐器和新乐器等，内容颇详，史料价值较高；《隋书·音乐志》，关于苏祗婆五旦七调、八音之乐、隋七部乐的记载，他书不见，材料弥足珍贵；《新唐书·礼乐志》，在史料内容上较《旧唐书·音乐志》更为丰富，不仅可弥补其不足，并可与之互为对照；《宋史·乐志》，记录有大量散失的宋人乐书佚文，材料难得；《辽史·乐志》、《金史·乐志》、《元史·礼乐志》等，则实录有契丹、女真、蒙古等少数民族宫廷音乐和民间音乐，对研究北方民族音乐历史和各民族音乐交流历史，均有重要学术价值。

【乐律学】

乐律学即"乐学"和"律学"理论的统称。中国古代"乐学"与"律学"理论，密切关联，早期并未分开，至明代朱载堉创《乐学新说》和《律学新说》之后，才始成为相对独立的理论。所谓"乐学"，是从音乐艺术实践中所用乐音组合形式及规律出发，取形态学角度，运用一般音体系的逻辑推断方法来研究乐音关系的理论领域；"律学"则是以成体系的乐音为对象，从音响自然规律出发，取音响学角度，运用数理逻辑计算方法来研究乐音关系的理论领域。中国传统乐律学，若从考古实物发音律制现象显示算起，至今已有7000多年历史。

周代以前乐律，主要表现为考古发掘乐器音律数距测定显示，其中以河南舞阳贾湖遗址骨笛（七孔）音律数距测定结果最为引人注目（黄翔鹏《舞阳贾湖骨笛的测音研究》）。已知贾湖遗址三次碳14年代测定综合数为7000～8000

年之间，树轮校正数据在7500～8500年之间，由此可以判断，在七八千年前，中华民族先民至少已有六声或七声音阶合理律制的感性认识和制作选择。这一发现，在世界音乐史和乐律学史上，均居于领先地位，具有极为重要的科学研究价值。

筒音 #F⁵或G⁵		7 孔	6 孔	5 孔	4 孔	3 孔	2 孔	1 孔	位 音 孔 发 音 发 结 论
工		六	五	下乙	上	尺	工	六	清商音阶 六声
角		徵	羽	闰	宫	商	角	徵	
	合	四	乙	上	尺	工	凡	五	下徵调音阶 七声
	宫	商	角	和	徵	羽	变宫	商	

西周以后，人们对乐律的认识开始进入理性的学术规范阶段，后世称此阶段的律制为“钟律”，“钟律”属于纯律，其来源有二，其一是上古以来的纯律传统，其二是西周出现的十二律吕名实及其与之相关的三分损益法。十二律吕即六律六吕的总称，即十二律，最早见于《国语·周语》记载的“周景王二十三年（前522年）伶州鸠论乐”。十二律中的单数为“律”，双数为“吕”，各有六律：

六律：黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
钟	吕	簇	钟	洗	吕	宾	钟	则	吕	射	钟

六吕：大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟

与此相关的生律法“三分损益法”，将所设弦长定为首律，后分为三份，去其一份为“损”，生一新律；加上一份为“益”，又生一新律。此法在中国史籍文献中，最早见于记录春秋时代政治家管仲（？～前645）言行的《管子·地员篇》：“凡将起五音，先主一而三之，四开以合九九……以成宫。三分而益之以一，为百有八，为徵。不无有三分而去其乘，适足以生商，有三分而复于其所，以是生羽。有三分而去其乘，以是生角。”上述所生五律，计算时，使用五声阶名“宫”、“徵”、“商”、“羽”、“角”，所生律与前律均构成五度音关系，故后人又称此为“五度相生律”。此五律按从低到高的顺序依次排列，即得“宫、商、角、徵、羽”五声音阶。至《吕氏春秋·音律篇》时，此法与前述十二律名结合，继续照此计算，即可得出十二律吕。

纯律和三分损益法所生各律，不属于平均律，都不能毫无误差地解决黄钟生律往而不返的问题，同时亦不能解决十二正律及其所增变律在旋宫转调时存在的音级关系误差。直到明代乐律学家、历算家朱载堉（1536～1611）创造出“新法密率”之后，才使十二律间的音级关系完全一致，从而解决了黄钟生律往而不返的问题，十二律旋宫转调不出现误差的乐学理论与实践，即成为科学

的现实。

朱载堉的新法密率（即十二平均律法），发表在他的《律学新说》（1584年序）一书中，它以弦长比例确定八度音高的数值，以弦长作为开方计算对象，得出弦长与发音频率成反比的关系，通过计算得半音的数值为1.059463……再经过计算即得出平均律中八度内相邻两音为半音的十二个音高（律）：

朱载堉的新法密率，是迄今所知的人类文化史上最早出现的十二平均律理论，它合同朱载堉创造的另一个解决管口误差问题的"异径管律法"，在世界物理学史上被近现代学者誉为是16世纪声学的重大成果，受到了中外学术界的高度重视和很高评价。

朱载堉的学术著作甚丰，他的《乐律全书》兼含乐、舞、律、历诸学，共有47卷，汇刊有《律学新说》、《乐学新说》、《算学新说》、《历学新说》、《律吕精义》、《操缦古乐谱》、《旋宫合乐谱》、《乡饮诗乐谱》、《六代小舞谱》、《小舞乡乐谱》、《二佾缀兆图》、《灵星

十二律名	现代音名参照	密率算法	数值（单位·尺）
黄钟正律	C		1.000000……
应钟倍律	B	$\sqrt[3]{\sqrt{\sqrt{2}}}$	1.059463……
无射倍律	♭B	$(\sqrt[12]{\sqrt{2}})^2$	1.122462……
南吕倍律	A	$\sqrt{\sqrt{2}}$	1.189207……
夷则倍律	♭A	$(\sqrt[12]{\sqrt{2}})^4$	1.259921……
林钟倍律	G	$(\sqrt[12]{\sqrt{2}})^5$	1.334839……
蕤宾倍律	♯F	$\sqrt{2}$	1.414213……
仲吕倍律	F	$(\sqrt[12]{\sqrt{2}})^7$	1.498307……
姑洗倍律	E	$(\sqrt[12]{\sqrt{2}})^8$	1.587401……
夹钟倍律	♭E	$(\sqrt[12]{\sqrt{2}})^9$	1.681792……
太簇倍律	D	$(\sqrt[12]{\sqrt{2}})^{10}$	1.781797……
大吕倍律	♯C	$(\sqrt[12]{\sqrt{2}})^{11}$	1.887748……
黄钟倍律	C		2.000000……

小舞谱》等十多部学术专著，被认为是集乐、舞、律、历诸学之大成的“百科全书”。

绵延7000多年的中国传统音乐，是中国传统文化的重要组成部分。它丰富多彩的门类和体裁，既有自身独立的衍进过程，又有同其他艺术形式如舞蹈、曲艺、杂技、戏剧相结合而不可分割的发展历史。它自成系统的音乐美学思想和诸多音乐理论著述，在中国文艺理论领域，以及物理声学领域，均具有重要的历史地位和学术研究价值。

【乐舞与雅乐】

中华民族的祖先在漫长的原始社会中创造了最初的音乐，这就是诗歌、舞



陶鼓

蹈、音乐三位一体的“乐舞”。“乐舞”被后世称为古乐，泛指传说中的远古音乐和夏、商两代的乐舞。

古乐的名称出自战国后期的《吕氏春秋》。在书中记载的远古之乐有《葛天氏之乐》、《朱襄氏之乐》、《阳康氏之乐》等，属于夏、商乐舞的有《大夏》、《大濩》等。古乐演唱时往往化装、手执简单的乐器或道具，载歌载舞。如《葛天氏之乐》就是操牛尾、踏足而歌。演唱内容多为自然灾害、部落战争，和

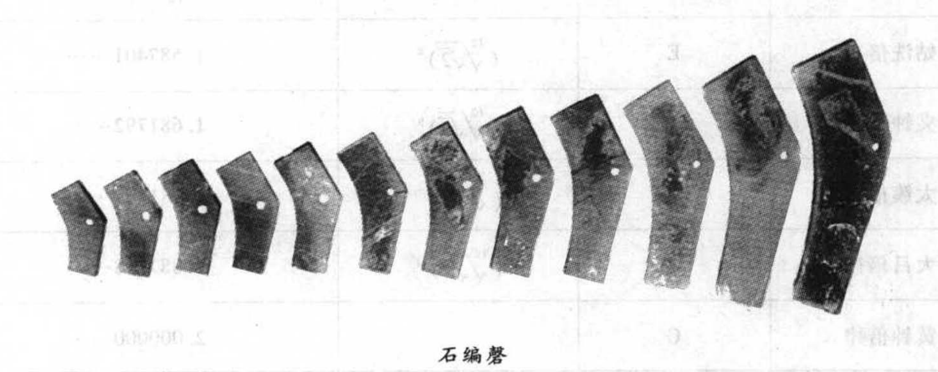


配儿钩镏

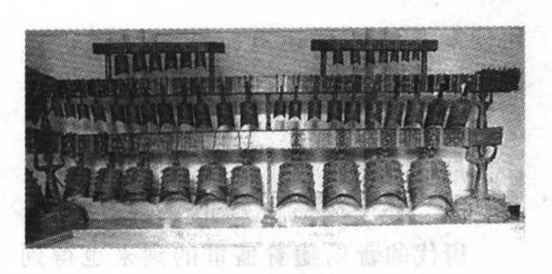
生产劳动有关，往往带有巫术、原始宗教的色彩。

这种乐舞的乐器是石磬、埙等。在西安半坡村出土的距今6000多年的半坡埙能吹出小三度音程。后期乐器逐渐繁多，陆续有了土鼓、陶钟、籥、陶铃、骨哨等，同时形成了五声音阶。

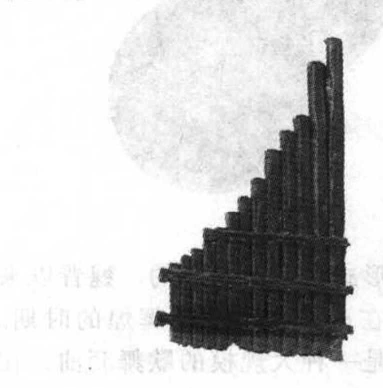
雅乐起源于周代。周王朝建立之初便制定出一套完整的礼乐制度。雅乐是配合周礼的祭祀音乐与仪典音乐，是在



石编磬


曾侯乙编钟

朝廷祭祀天地、祖先的仪式中，在朝会、宴享、庆典等礼仪活动中所演奏的音乐，其代表作是“六代之乐”，即黄帝时的《云门》、尧时的《大咸》、舜时的《大


排萧

磬》，禹时的《大夏》、商汤时的《大濩》周初的《大武》。雅本为一种乐器，为宫廷演奏所用，后便指代这类音乐。雅乐的名称至春秋、战国时方才确立。雅乐乐器有柷、敔、钟、磬、埙、篪等。


彩漆笙

先秦时，夏、商时代的乐器已较发达，至周代，据史料所记已达70余种。在西周，根据乐器的不同质料分为金、石、丝、竹、匏、土、草、木等八类，称为八音。八音分类见于《周礼·春官》。


黑漆十弦琴

编钟属于八音中的金类。编钟最早可溯及殷商，而大盛于春秋战国时期。1978年出土的曾侯乙墓编钟有65枚，音域达五个八度，钟身有3000余字的铭文，记述编钟的音律以及当时各国律制情况，是中国最早的乐理专著。曾侯乙为战国初时的人物，由此可见当时编钟


邓县乐舞画像砖

所达到的水平。

随着乐器的发展，在音律上产生了五声、十二律，并总结出“三分损益”法，成为古代乐律的生成法则。古代希腊和古阿拉伯地区也有类似的声律法则。

自周初至春秋中期，涌现出大量民歌，歌词主要收集在《诗经》里。战国


乐人俑

时期，楚地祀风大盛，祭祀音乐随之得到发展。

【民歌与大曲】

自秦汉以来，宫廷注重对民间音乐的收集整理，并设立了音乐机构，称为乐府。乐府设乐府令，负责行政工作，另设协律都尉主持音乐业务，著名音乐家李延年就是汉武帝时的协律都尉。乐府中有大量乐工，有时多达千人。汉乐府还有司马相如等一些文学家撰写歌词，汉乐府虽然是为宫廷的享乐生活而设立的，但对于中国民间音乐的搜集、整理、加工、流传起到了积极作用。

汉代的民歌在表演形式上也有发展。初期的民歌表演只是清唱，称为“徒歌”或“谣”，后来用人声来帮腔，称为“但歌”，最后发展为演唱者手执“节”的打击乐器，与笙、笛、琴、瑟等管弦乐器的伴奏相互应和的“相和歌”。相和歌在发展过程中，经过专业音乐家的加工改编，并与舞蹈结合起来，产生了新的歌舞形式——“相和大曲”。相和大曲的曲式已有引子、中部、尾声的三部曲式，称为“艳—曲—乱（或趋）”。有记载的相和大曲有《罗敷》、《夏门》等。

魏晋南北朝时，在南方的“吴歌”和“西曲”的基础上，形成了清商大曲，它的曲式也分为三部分，每部分又由几段缀成，比相和大曲又有所发展。

在中国音乐发展史上，魏晋时期在音乐美学上最有代表性的著作是嵇康的《声无哀乐论》，文中设二人相互问难的形式，讨论了音乐的客观性社会意义、心理属性等，思想观点严谨细密。另外比较重要的文章还有阮籍的《乐论》、嵇康的《琴赋》。

【盛唐之音】

唐代的音乐随着盛世的到来也得到了全面发展。宋代以前，中国音乐主要是在歌舞形式中发展起来的。魏晋以来的大曲，在唐代进入了最辉煌的时期。唐代大曲是一种大规模的歌舞套曲，在总的结构上与以前的大曲相似，但内部节奏、速度变化更为复杂。并且，由西域传入的大规模乐曲也列入了唐代大曲。唐代大曲设九部乐、十部乐，在宫廷重要庆典或宴会上演出。最著名的唐代大曲是《霓裳羽衣曲》。

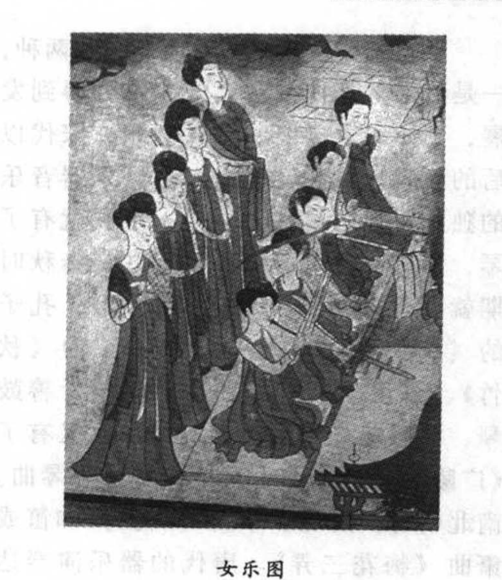


铜铙

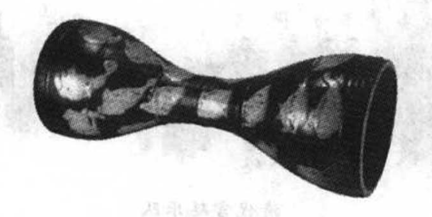
隋唐时，天子、诸侯在宴饮上所奏的音乐有二十八调。因宴与燕通用，这种宴乐又称为“燕乐二十八凋”。不过，



小忽雷


安乐图

即使在唐代，二十八调在演奏时也不常全部出现，但是其对音乐理论有着重要意义。


黑釉蓝斑腰鼓

燕乐大曲传到宋代成为宋代戏曲的源头之一。

唐代的宫廷音乐机构称为“教坊”，同时还有朝廷命官辖属的大乐署。教坊是宫廷的娱乐机构。玄宗时设立御用歌舞音乐机构专习法曲，因设立禁苑梨园而被人称为“梨园”。唐玄宗本人精通音律，常亲临教正。

【中国音乐的分流】

宋代以前，中国的音乐是一个从原始乐舞到盛唐大曲、从原始的民乐到盛大的宫廷音乐的进化过程，这是音乐发展的主流。两宋以后，中国音乐开始向


陶号角

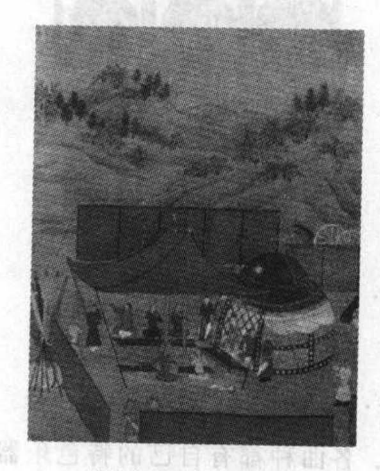
民间音乐方向发展，先后出现了相对独立的戏曲音乐、说唱音乐、器乐合奏等。

中国戏曲的种类于今有 300 多种。戏曲音乐经历了长期的演变过程，直至

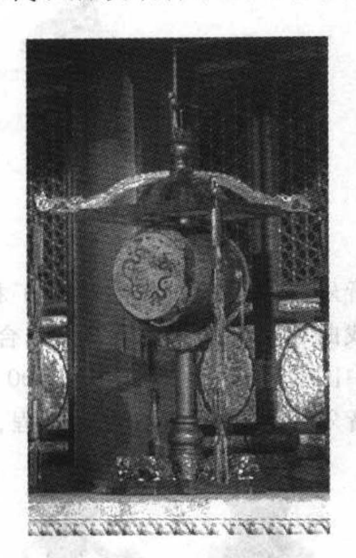

吹乐俑

宋金时才渐趋于成熟。元杂剧和南戏奠定了中国戏曲唱腔的基础。

曲艺音乐的历史可追溯到战国时期的《成相篇》。但一般认为唐代寺院里

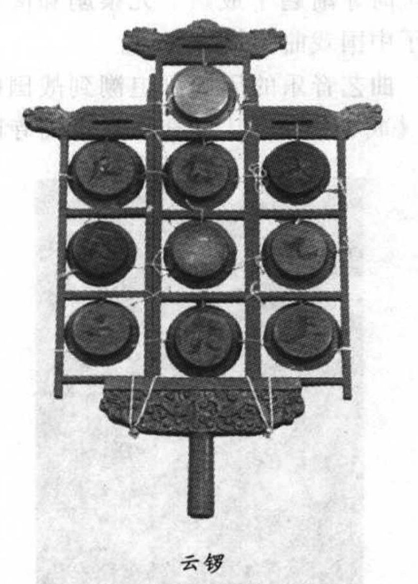

蔡文姬胡茄十八拍图

的变文讲唱才标志着说唱音乐的正式形成，宋代以后说唱音乐发展很快，出现



建鼓

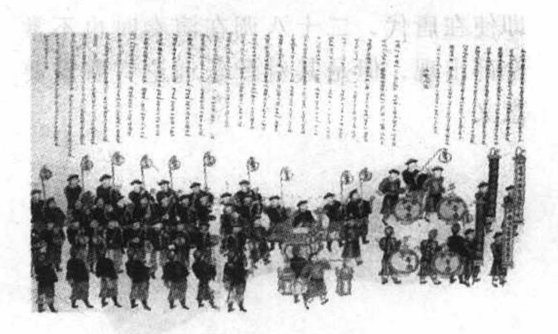
了陶真、涯词、鼓子词、唱赚等曲种，尤其是诸宫调，在金元时期已具有很高的成就。著名的董解元的《西厢记诸宫调》所用曲调有400个，可见宫调之盛行。曲艺音乐除唱腔音乐外，还有伴奏



云锣

音乐，各曲种都有自己的特色乐器，如河南坠子的主要乐器是坠胡。

中国的器乐演奏的发展情况有两种，一是器乐与其他艺术形式相结合得到发展，比如，唐以前的歌舞音乐，宋代以后的说唱、戏曲音乐。二是纯乐器音乐的独立发展。早在商周时，中国就有了琴、瑟、竽等乐器独奏的形式。春秋时期就有师旷演奏的琴曲《清角》，孔子的《获麟藻》、《幽兰》，宋玉的《秋竹》、《积雪》等琴曲，并有伯牙善鼓琴、钟子期善听的佳话。秦汉时又有了《广陵散》、《胡笳十八拍》等优秀琴曲。南北朝时，出现了琴曲《酒狂》和笛或箫曲《梅花三弄》。唐代的器乐演奏达



清代宫廷乐队

到了空前繁荣，琴曲中的代表作是晚唐陈康士创作的《离骚》，另外，唐代的琵琶、箜篌、筝、笛、笙等器乐演奏中涌现出了许多优秀的演奏家。宋代以后，说唱、戏曲的兴隆，促进了二胡、四胡、京胡等拉弦乐器的发展。

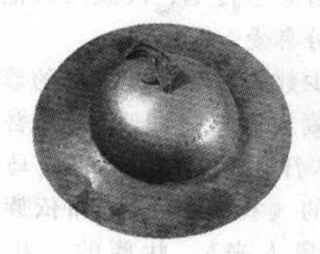
【明清音乐】

明清是宋元以来的戏曲与曲艺音乐空前发展的时期，在戏曲音乐上，至明代中期逐渐形成了“海盐”、“余姚”、“弋阳”、“昆山”四大戏曲声腔。清代中叶以后，“梆子”与“皮簧”应运而生，与“弋阳”、“昆山”成为中国近代



歌舞图

四种主要唱腔。每个声腔都演变出许多不同剧种的腔调。曲艺音乐发展到明清两代时，南方的弹词、北方的各类大鼓及各种牌子曲、道情、琴书等曲种相继产生。到清末民初，说唱音乐出现了空

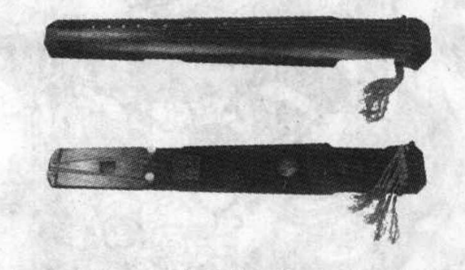


宣德铜钹

前繁荣。民间小曲则是由历代的民歌，如，五代曲子、宋元民歌、明清山歌等向民间艺术过渡的形式。

器乐在明清时期发展的特点主要是器乐合奏。其中比较突出的有打击乐与吹奏乐器合奏的陕西鼓乐，用笛、管、弦、云锣、檀板等10种乐器合奏的十番鼓等。随着器乐合奏的发展，出现了许多大型合奏曲，如北京的《智化寺管乐》、《浙东锣鼓》、《冀中管乐》以及《管弦十三套》等。器乐独奏方面，出现了大量优秀的七弦琴及琵琶独奏作品，明代朱权收集出版了《神奇秘谱》，是迄今所知最早的古琴曲集。明清两代的琴曲《渔舟唱晚》、《平沙落雁》、琵琶曲《十面埋伏》等成为传世之作。

在明代，出现了音乐理论史上最值得注意的著作《乐律全书》，这是明代朱载堉的精心之作。他在《乐律全书》中，阐述了他的“新法乐律”理论体系，也就是十二平均律。十二平均律在音乐实践中已在应用，但只在此时才出现了系统的理论说明，这不仅在中国，在世界上也是最早的。另外，明清时期，对音乐的另一贡献是发展了唐宋以来的记谱法——工尺谱。



潞王中和琴

民国初年以来，民族音乐家刘天华在二胡的专业创作和演奏上有着突出成就。盲人阎炳的二胡曲《二泉映月》及他的琵琶曲，无论从创作的意境和演奏



凤首箜篌图

的技巧方面都达到极高水准。这个时期，器乐合奏又出现了“江南丝竹”、“广东音乐”等。

在中国音乐史上，最为遗憾的是中国民歌音乐的失落。人类早期的音乐活动是从民歌开始的，中国的民歌浩如烟海，绚丽多彩。很多民歌如《兰花花》、《绣荷包》等在人民中间广为流传。在中国古代，《诗经》、《楚辞》、《乐府》记载着周、秦、汉、魏所流行的民歌，后世如唐五代曲子，宋元民歌，明清山歌、小曲，都很发达，遗憾的是，民歌



龟兹飞天图

曲调的大部分遗失了；只能从歌词中了解当时的思想情感，而难以欣赏到其独到的韵味了。幸运的是很多地方仍保留着明清以来的传统风俗——“歌会”，一些优秀的民歌还在流传。

【少数民族音乐】

中国是一个统一的多民族国家，50多个少数民族都有着自己的音乐文化。这些民族音乐是中国音乐宝库中的奇珍异宝。

少数民族的民歌

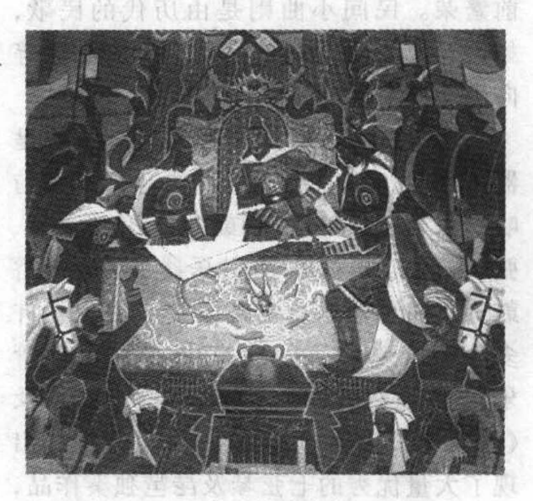
同汉族相比，少数民族更善于用歌唱来表达他们生活中的真情实感。比如，西南各少数民族的“山歌”对唱，曲调丰富多彩，内容题材广泛。以蒙古族为



南方少数民族铜鼓

例，在日常的放牧生活中，在接羔、挤奶的劳动中，以及婚嫁、节日宴会上，都用歌来表达情感。蒙古民歌曲调高亢、悠扬苍凉，使人感受到辽阔草原的意境，水草芬芳、奶茶飘香的气息。蒙古民歌中的《嘎达梅林》、《森吉德玛》等，不仅在蒙古族中传唱，汉族及其他民族人民也十分喜爱。

各少数民族都有数不尽的珍爱的民歌，如藏族的《当嘿哦》、维吾尔族的《阿拉木汗》、哈萨克族的《马依拉》、赫哲族的《我的家乡》、布依族的《桂花开放贵人来》、壮族的《壮锦上绣花》、纳西族的《阿里里》、撒拉族的



成吉思汗陵壁画



善吹笙的西南苗族人

《阿里玛》、彝族的《阿诗玛》、白族的《西山调》等等。

少数民族的器乐

少数民族的器乐都有着浓郁的民族风格，如蒙古族的马头琴、维吾尔族的热瓦普、朝鲜族的伽倻琴等。各民族的器乐乐曲也很多，如维吾尔族的《艾介姆》、哈萨克族的《枣红色走马》、蒙古族的《阿都沁旗的阿斯尔》、傣族的《孔雀舞》、彝族的《甘洛调》等。

中国音乐的融会与交流

在中国音乐史上，频繁的民族迁徙与杂居为各民族间的音乐交流创造了条件。同时，各朝代的统治者又奉行开明的文化政策，进一步促进了国内各民族的音乐融合及中外的音乐交流。无论从乐曲、乐器及音乐理论方面，都对中华民族音乐的发展产生了重大影响。

早在公元前139年后，张骞出使西域，从西域引进了胡笳、短箫、箜篌、琵琶、横笛等乐器，同时还带回了乐曲《摩诃兜勒》等。同时，西域各国的贵族子弟也多次到国都长安学习汉代音乐文化。魏晋南北朝时期，后凉的吕光出



九霄环佩琴

征西域，巴西域的龟兹乐曲和一个完整的乐队带回到中原，这些乐曲当时称为“胡声”。其后龟兹乐源源不断传入中原，北魏、北齐宫廷中都有龟兹乐。

公元568年，北周武帝娶突厥女子阿史那氏为皇后，带来了龟兹、疏勒、康国的音乐。随皇后入宫的乐工苏祇婆，把龟兹的曲项琵琶的弹法传授给了长安音乐家郑译。郑译将龟兹乐的宫调理论同中原音乐的宫调理论结合起来研究出了八十四调，丰富了中国音乐的宫调体系。

西域音乐在传入内地的过程中与中国传统音乐相结合，产生了多种风格的



宫中乐舞俑

音乐，当时在中原较流行的“西凉乐”就是这种风格的音乐。

西南少数民族的羌笛在汉代也传入了中原。

隋代统一了中国。由于经济复苏，文、炀二帝推行积极的文化政策，使南北音乐得到融合发展。开国初年，隋代定了七部宫廷音乐，后来又增为九部，其中不仅有中原的古典音乐，还有西域少数民族地区以及天竺、高丽等国的音

乐。

唐代对西域各国的音乐进行了广泛的吸收和发扬，《霓裳羽衣曲》是唐代大曲中的法曲，是唐玄宗吸收了婆罗门音乐的因素而创作的。

中国历史上，与日本、朝鲜、新加坡、柬埔寨、缅甸、印度尼西亚等国的音乐交流也很频繁。南北朝末期，中国乐器传入日本。隋代，日本音乐开始在中国宫廷演出，称为“倭国伎”。唐代，日本多次派使团与唐朝进行各种文化艺术交流。

东南亚各国的音乐很早就传入中国。唐曲中的《扶南曲》大约来自东南亚。公元802年，骠国（今缅甸）王子率乐队来长安演出，轰动长安。另外，随着与西方的贸易，东罗马的音乐也曾传入中国。

历史上，不同的统治者对外国音乐的态度是不同的。明清以来，中国一直实行闭关自守政策，减少了与外国的交流。直到清末维新思想的启蒙，才使中国音乐进入了一个新的历史前期。

十四、舞蹈艺术

【原始舞蹈】

原始舞蹈是人类原始文化的基本形态。在人类形成的初期，各种文化形态尚未发生，只有猿人遗传下来的本能舞蹈。其实这个时期的所谓舞蹈，和后来的舞蹈在本质上还是有着很大的不同的，它包括着武术、杂技与原始体育的成分，因此可称为“人体文化”。

人体文化是人类文明的母体和先声，造型艺术史可以为证。不管是漠北的内蒙古阴山崖画，还是遥远南疆的云南沧源崖画，所保存的原始民族的文化遗存，都是这种以舞蹈、杂技、武艺、祈祷、祭祀为综合的人体文化的表现。从大量崖画，可以明确考订大约年代的甘肃秦安大地湾地画，以及青海大通县孙家寨出土的舞蹈纹饰彩陶盆来看，中国原始舞蹈大体可分4类：①反映狩猎、农耕等生产劳动及有关的祭祀祈祷活动的舞蹈。内蒙古阴山崖画的不少描绘，就是此类。传说中的帝王伏羲氏之舞《凤来》，唱《网罟》之歌，以歌颂这位人首蛇身的始祖神发明网罟，教民捕捉鸟兽的功绩，和那位牛首人身的炎帝的乐舞《扶犁》，唱《丰年》之歌，以歌颂这位被尊为神农氏的圣人教民播种五谷，发明农业的功绩，都是此类。②反映战争以及有关的祭祀祈祷活动。包括武技的训练等等，这在崖画和古籍中都有不少记载，中国自古就有武、舞同源的说法，《山海经》记载的“刑天与帝争神”的故事，可为资证。刑天被帝砍了头，却不屈服，乃以乳为眼，以脐为口，操干戚而舞。执盾、斧的武舞自古流传，刑天可谓创始者。据传说刑天就是神农氏的乐工大臣，除了武舞是他创造的外，据传说前面提到的那个颂扬神农氏教民稼穑之功的乐舞《扶犁》也是他的创作。这类原始乐舞除了与中国独特的人体文化武术同源共生之外，还有不少是对阵亡战士的追悼、祭祀，有时甚至以惨杀俘虏献祭于先祖。楚辞中的《国殇》和汉画像石中战神像，可谓是这类舞蹈的遗韵留影。③反映性爱和生殖祈祷活动的。在原始社会中，这类舞



刑天舞干戚

蹈含有对生殖器的崇拜和对氏族繁衍的愿望。内蒙古自治区乌兰察布岩画中乳房丰满、大腹、夸大阴部的女性裸体雕像，两性拥抱而舞图像，和1988年在新疆天山山脉发掘的原始社会后期的以生殖崇拜为主题的大型岩画，都是这类舞蹈的生动写照。传说中补天的女娲，制定婚配、教民嫁娶，纪念她的高媒之舞《充乐》就是这类舞蹈的上古记载。④表现对自然神灵的崇拜，如对日、月、星辰、山、河、风、雨的祭祀和对人生重要历程的祈祷的舞蹈。这些舞蹈反映了中国先民们的生命意识和宇宙意识。原始舞蹈中的宇宙意识很可能就是"天人感应"和"天人合一"思想的朴素表现。《尚书·舜典》中记载的"击石拊石，百兽率舞"，便是这种精神的写照。

综观中国原始舞蹈，虽然与世界各民族原始舞蹈有共同之处，如生殖崇拜、图腾崇拜等等，但亦有其独具的特色，第一是舞、武同源互润；第二就是人的意识的强调。不少民族传说他们的舞蹈是神的创造，上帝的赐予，中国的原始舞蹈，除了个别传说是从天庭得来的外，多数舞蹈都是人间创造的，不管是赞颂伏羲、女娲的《凤来》、《充乐》，还是纪念神农氏教民稼穑的《扶犁》，它们都是纪念现实生活中的英雄、贤者，而且是由现实生活中的人所创造的，这无疑是中华原始乐舞的最大特色，它的影响至深，后来的六代舞继承了这个传统，突出了天地人这三者之间人的崇高的地位，影响了后世的艺术。集古舞之大成的周代乐舞更突出了这一点。

【周代乐舞】

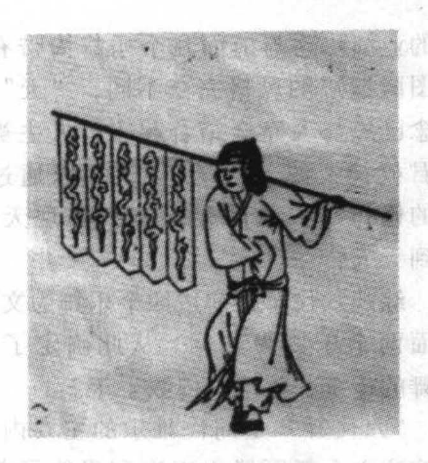
周代是中国乐舞文化的第一个高峰。特别是西周对公元前26世纪至前11世纪流传的历代乐舞的整理和规范，可称为人类文化史上的一个空前的壮举。因此，乐舞被确定为具有统领其他文化的崇高地位，预示了中国人体文化必然倡行于世的历史前景。

西周是在原始氏族血缘宗法关系基础上建立的较发达的奴隶社会，在其特殊的血缘宗法基础上，建立了较完备的带有封建萌芽的国家制度，它制定的各种典章制度，从国家政治、经济、军事、刑罚奖赏到祭祀天地祖宗、婚丧嫁娶，可称无所不包，这就是漫长封建社会被人们称道不已的"周礼"。

周武王之弟周公，可称是最早看到文化艺术在政治生活中作用的古代政治家，他在"制礼"的同时"作乐"，用"乐"这种声形谐和的艺术形式体现礼，培育礼。"礼"、"乐"相辅相成，构成了周公的耀辉千古的乐政思想。这里的"乐"就包括音乐与舞蹈，当时乐与舞是不可分割的整体。

周公在"制礼作乐"统盘设计中，除了组织力量创作了纪念他的父兄创建周朝灭纣的大业的辉煌乐舞《大武》之外，还把传说中的帝王，从黄帝、尧帝、舜帝、禹帝到商汤五位先贤的乐舞整理恢复起来，与纪念周武王的《大武》并称"六代舞"，成为雅乐舞蹈的先声。

纪念黄帝的乐舞叫《云门大卷》又称《咸池》或《承云》，简称《云门》。黄帝是传说中中原各族的共同祖先，华夏民族的始祖神，黄帝在历史上备受尊



明《乐律全书》之云门舞容

崇，故而周公制作礼乐，以黄帝的乐舞《云门》为首。“昔者黄帝治天下……使强不掩弱，众不暴寡……百官正而无私……田者不侵畔，渔者不争限，道不拾遗，市不豫贾”（《淮南子·览冥训》），这其实是后世对上古社会的一种美化的描叙，但周公奉《云门》为六代舞之首，实际也是对黄帝的功勋和德行的推崇。《云门》实际是兼有对“云”图腾崇拜和对祖先祭祀意义的古代乐舞。该舞又称《咸池》，则是因为咸池是一个主五谷丰登的星座之名，在古人眼里云雨、星辰都是天上的事物，而且都与人间兴衰有关，这六代舞之首即显示了中华乐舞自古就萌生的宇宙意识。

第二个则是纪念尧帝的乐舞《大章》。尧帝就是那位被后世奉为传贤不传子的禅位于舜的先贤明王。《尚书·尧典》称：“昔在尧帝，聪明文思，光宅天下，将逊于位，让于虞帝。”尧不只开创让贤之先例，而且倡导四德，以安定天下。这四德即“敬、明、文、思”。《大章》就是歌颂尧帝“德章明于天下”的历史功绩的（《礼记·乐记》注）。尧帝被奉为天神一般的仁慈和智慧：“其仁如天，其知如神，就之如日，望之如云”（《史记·五帝本纪》），这说明《大章》与《云门》是相似的，都有把祭祖与祭天合二为一体的原始乐舞的共同特点。从其记载“击石拊石”、“百兽率舞”来看，仍保存着新石器时代氏族共舞、朴素无华的特色，但从其伴奏乐器的品类增加和音乐谐和追求的细致看，它比《云门》显然有了进步。为《大章》伴奏的乐器有“石”、“鼓”、“缶”、“瑟”、“磬”等，其瑟已经从五弦发展为十五弦，而其乐也从简单的呼喊哼唷，发展为“效山林溪谷之音以歌”（《吕氏春秋·古乐》）。显然在这一时期中华乐舞艺术作为氏族文化的主体，传承上有了明显的文化积累的因素，至虞舜时代，这种作为教育工具的乐舞的作用则更为明显了。

《大韶》就是虞舜帝的乐舞，也是被后世奉为尽善尽美的古代乐舞的典范。《尚书·舜典》记载他“询于四岳，辟四门，明四日，达四聪”，任用贤人，善理民事，巡行四方，既重文德之华，又有大智大慧，“温恭允塞，玄德升闻”。《大韶》的内容就是歌颂“舜能昭尧之道”，“舜德大明”。《大韶》作为雅乐文舞之冠，素被史家称道，它“八音克谐”、“鸟兽翔舞，箫韶九成”（《史记·夏本纪》）。平和、文雅是舜帝的为人风范，而歌颂他的《韶》乐也充分显示了这种和谐优雅的风格。所以《路史·后记》曰：“韶者，舜之遗音也，温润以和如南风至。”舜帝留下了许多传说，有关音乐舞蹈的两则最典型地展示了中华乐舞的文德教化之功。一则是《尚书·尧典》提到舜命夔以乐舞教胄子，一则就是前文提到的有苗不服，禹将伐之，舜教其“修教三年，执干戚舞”的教化

征服的对策。中和修德是传说中的唐尧、虞舜这两位上古明王的共同提倡的道德人生规范，它的影响至深，既成为后世儒家“中庸”思想始源，亦是中国人体文化中和元气、循德求道的思想渊源。

《大夏》是大禹帝的乐舞。这个乐舞是典型颂乐，是以歌颂禹治洪水之功“通大川、决壅塞，凿龙门”，“德并三圣”，“德能大中国”（《周礼注疏·卷二十二·春官》）。这与前三个乐舞歌颂黄帝、尧、舜的美德比较抽象而且与祭天相合的祖神崇拜合一不同，完全是歌颂具体的人和具体的业绩，这无疑是乐舞的发展。《通志》说：“禹平水土，大会诸侯，执玉帛昔万国，乐名大夏。”可以想象当时的气魄。《礼记·明堂位》曾记载周公在大庙举行乐祭时“升歌清庙，下管象，朱干玉戚，冕而舞《大武》；皮弁素积，裼而舞《大夏》”。显然周代整理的《大夏》服装上还保留着大禹治水时劳作的服式。

《大护》是商代开国之主汤的乐舞，其内容是歌颂商汤“承衰而起，讨伐夏桀，救护万民”的武功，同时赞美他“以宽治民除其邪……救护天下得其所也”（《周礼·春官》）。这个乐舞不同于前面提到的乐舞颂扬文德而温文尔雅中和的风格，它表现了商汤除暴安良，护民济世的文治和武功，故而西周在制礼作乐时，将《大护》列为武舞。

《大武》是周代的宗庙礼乐。是歌颂周武王“以六师代殷”，“除其害，盛成于中国”（《吕氏春秋·古乐》）。据传就是周公创作的。全部乐舞共分六个段落表演，“朱干玉戚，冕而舞《大武》”，表演了周武王以武功立国，以文德治天下的业绩。这与前面几个乐舞尚带有原始图腾遗迹的风格完全不同，“天”的观念已经与人完全结合起来，人主被当成君权神授的“天子”。人主以通过道德的修持和人格的完善达到体现天道，达到天人合一。

综观六代舞，前边四个乐舞为文舞，后面两个乐舞为武舞。从此确定了文、武舞的传统，延续流传数千年。

“六代舞”是周代雅乐的主要内容。表演这六个舞蹈皆由王室和贵族子弟担任演员，这也是他们学习礼仪，学习历史文化的重要课程。周公以征服者的姿态把各族的乐舞征集来，根据自己的意图加以改编使用，借以宣扬周朝天子是“德配圣王”的正统，并且作为权威的一种象征。

周朝宫廷雅乐舞蹈除“六代舞”外，还有“六小舞”，“即《帗舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《干舞》和《人舞》，此外还有《象舞》和《万舞》。民间和贵族家庭乐舞称散乐，少数民族的乐舞称《四裔乐》，至于宗教色彩的《傩舞》、《巫舞》则更是历久不衰。

周代由于极为重视礼乐，掌管礼乐的机构相当庞大，这在人类文化史上是空前的。据《周礼·春官》所载，周王室的乐舞机构中自“大司乐”以下，共有奏乐、歌咏和舞蹈及其他工作人员1500人，数字可能有些夸大，但从王室及贵族子弟从13岁开始学习“小舞”，15岁始学“象舞”，20岁以后主要学习六代舞的记载看，也有其可信之处。学习期间周王亲自视察，对学习怠惰者予以处罚。这种乐教思想在先秦儒家的著述中得到了系统的发展，形成身心一元

论的明确的乐舞美学思想。

春秋时代，随着诸侯国的强盛，周天子的统治由衰弱而最后被灭国，西周的礼乐制度遭到了破坏，但各诸侯国的宫廷女乐和民间乐舞蓬勃发展起来，歌舞是当时主要的表演形式，为统治者所嗜好。

当时歌舞艺术除在宫廷宴饮中表演外，在外交场合，也常常作招待宾客的表演节目，还有作礼品或贡品赠送舞人和乐器。公元前 562 年，晋悼公兴兵伐郑，郑国败，就献上师悝、师触、师蠲三位乐师和女乐 16 人，及钟磬等乐器和战车求和。悼公收下贡品，又把女乐 8 人赐给了他的宠臣魏绛（《左传·襄公十一年》）。

诸侯的乐舞早已打破了周初乐舞的等级和限制，这也正是一直把周初礼乐文化奉为正经的孔子愤愤不平，大声疾呼的主要原因。《史记·孔子世家》记载有孔子担任“相礼”职务随鲁定公到与齐国交界的夹谷与齐景公会盟的故事。孔子对齐景公令人表演的“蛮夷之乐”和“倡优侏儒”的表演大加斥责。儒家将乐舞视为教化的工具，忽视了它的娱乐功能，在实践上，并不能阻挡民俗乐舞的发展，到战国时期，民俗乐舞更为兴盛。

从孔子的“批判言论”中亦可看出战国初期各地不同风格的乐舞已经极为发达。而对民俗乐舞的排斥态度，在儒家学派内部也是有改变的，距子夏向魏文侯说教的 100 多年后，孟子在与齐宣王讨论俗乐与雅乐的关系时，这位被奉为亚圣的儒学大师，态度就通达多了。甚至表扬王好世俗之乐是“与百姓同乐”，“今之乐，由古之乐也”（《孟子·梁惠王下》）。这种通达，说明在子夏时代尚看不上眼的民俗乐舞，到了战国末期已经成为贵庶共赏的艺术，道貌岸然的大人先生们也接受它了。

【秦汉百戏】

秦始皇建立了第一个中央集权的封建统制国家后，秦把民间的角抵戏引入宫廷而废除以舞象功的礼乐，对后世的艺术发展起了特殊的作用，这往往因秦以毁乐著称而被史家忽视。汉武帝大兴角抵百戏，其实不过是秦制的发展，探讨中国传统表演艺术的历史，包括武术等传统体育的历史，都不能不研究汉代角抵百戏的重要作用。

中国的演员，不论是戏曲还是舞蹈演员，有个独特而共同的称呼，叫“角”。“角”这个名称就是来自“角抵”。《史记·李斯列传》载：“（秦）二世在甘泉（宫）方作角抵优俳之观。”秦代这种“角抵优俳”的混杂表演，至汉代规模逐渐增大，至汉武帝时成了历史空前的大型文艺体育大会演：“元封三年（前 108）春，作角抵戏，三百里内皆来观……六年夏，京师民观角抵于上林平乐馆”（《汉书·武帝纪》）。汉武帝为了招待四方来朝的外国使臣，布置肉山酒海，作大赏赐和盛大多采的演出，“作巴俞、都卢、海中、砀极、漫衍、鱼龙，角抵之戏”（《汉书·西域传》）。

“巴渝”就是“巴渝舞”，是古代西南少数民族创造的歌舞，“周武王伐纣歌舞以凌”的进军行列中就有此舞。刘邦平定三秦时，曾招募这些居住在巴山渝水之间、刚勇好武的“板楯蛮”兄弟为前锋，这些在秦汉时也被称为“賨”

人的少数民族同胞，不只英勇善战，而且素喜歌舞，每得胜利，则要击鼓舞杖，歌舞一番。刘邦看了甚喜，说："此武王伐纣之歌也"。命乐人学习排练舞蹈，他黄袍加身后，又将其引人宫廷，定名"巴渝"，以作昭示他威加四方的颂扬武功的舞仪，仍是"六代舞"以武舞象功的传统。该舞是何姿容，已难寻觅，但从其保留的舞曲名称，有"矛渝本歌曲"、"安弩渝本歌曲"，可以想见此舞是要弄武器的战器舞蹈。西汉一直保留此舞，魏改名"昭武舞"，晋改名"宣武舞"，都以舞象功，用于宗庙祭祀的武舞。晋在改编时，曾命才子傅玄重新创作歌词，内中一段题为《短兵篇》，生动地描绘了集体剑舞的姿容，素为武术史家所引叙，以论证古代武术的艺术表演性。其词曰："剑为短兵，其势险危，疾踰飞电，回旋应规，武节齐声，或合或离，电发星骛，若景若差，兵法攸象，军容是仪"（《古今图书集成·戎政典·刀剑部》）。"舞剑弄丸"在汉代角抵百戏中是最常见的表演项目。

汉代角抵百戏演出的综合性和武技性的特点，影响中国传统舞蹈、杂技、武术的发展，也为综合性的戏曲艺术的产生奠定了基础。以皇室国家的力量提倡，使角抵戏在汉代得到了空前的发展，至东汉时已极为丰富，张衡的《西京赋》曾生动地描绘了"临迥望之广场，程角抵之妙戏"的盛大演出情况，从他的诗赋中可以看出每次演出分五大场，每场之中又包含许多内容，这里面就是舞蹈、杂技、武艺、幻术和歌咏的综合表演。

第一场，《百戏》。节目有《乌获扛鼎》、《都卢寻橦》、《冲狭燕濯》、《胸突铦锋》、《跳丸弄剑》和《索上相逢》等等。有杂技，亦有武舞表演。

第二场，《总会仙倡》。这是一场规模宏大、布景为仙景神山，人物有扮成仙人和仙兽的歌舞会演："华岳峨峨，冈峦参差，神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞罴。白虎鼓瑟，苍龙吹箎。女娥坐而长歌，声清畅而委蛇，洪涯立而指麾，被毛羽之襳褷"。这段描写，今天看来亦是极为神妙的歌舞表演，豹子戏耍，黄熊跳舞，扮成白虎和苍龙的演员为之鼓瑟吹箎伴奏，帝尧嫁给舜的两女儿娥皇、女英在曼声婉转地清唱。而指挥这仙娥神兽歌舞的是穿着羽衣的传说中上古三皇时的伎人洪涯。这神仙境界，虎豹熊罴与仙倡佳丽共处的载歌载舞的场面，其幻想设计之美妙，实非前代歌舞可比。

第三场《曼延之戏》。这场戏紧接《总会仙倡》，不只衔接极紧，而且从布景的变换中显示了神秘的气氛。"度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷，礔砺激而增响，磅磕象乎天威。巨兽百寻，是为曼延。神山崔巍，欻从背见。熊虎升而拿攫，猨狖超而高援。怪兽陆梁，大雀踆踆。白象行孕，垂鼻辚囷。海鳞变而成龙，状蜿蜿以蝹蝹。含利颬颬化为仙车，骊驾四鹿芝盖九葩。蟾蜍与龟，水人弄蛇。奇幻儵忽，易貌分形。"

这场曼延之戏，有各种奇形怪兽的舞蹈，还有幻术的变化，巨大的假形舞蹈，就像现在的龙舞一样，需要多人的合作，而至今在民间流传的，如天津静海表现鱼、鳖、虾、蟹八种水生动物的舞蹈《八大帅》，可谓这种拟兽舞蹈遗存。可惊的是还要"转石成雷"，制造

出种种音响效果，气势之磅礴令人惊绝。

《西京赋》描绘的第四场角抵戏是歌舞戏《东海黄公》，第五场是戏车上的舞童表演，名之曰《伥童程材》。这两个节目对后世影响都甚深远，“赤刀粤祝，冀厌白虎”的东海黄公的故事，在《西京杂记》中有详细记载：

“余所知有鞠道龙善为幻术，向余说古时事，有东海黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛缯束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之，术既不行，遂被虎所杀。三辅（今陕西中部地区）人俗用以为戏，汉武亦取以为角抵之戏焉”。

齐鲁之地古称东海，春秋战国时代方士盛行，这位东海黄公者，显系方士之流。他在与白虎争斗中因法术不灵被虎吃掉，显然有当时人们对方士的嘲弄的意味。这种有人物、有情节的角抵，具备了歌舞戏或小舞剧的雏形，对后世影响至深。

“伥童”就是幼童，“戏车”是在行进中的车上随乐舞蹈或表现技巧动作，《西京赋》是这样描写的：“尔乃建戏车，树修旃，伥童程材，上下翩翻。突倒投而跟挂，譬陨绝而复联，百马同辔，骋足并驰。橦末之伎，态不可弥，弯弓射乎西羌，又顾发乎鲜卑。”

在行进的戏车上，随乐歌舞，还伴着些攀缘倒挂，挥戟射箭的动作，把汉代舞蹈与杂技武艺融汇一起的特点，表现得淋漓尽致。山东沂南那幅声势浩大的乐舞百戏图最后一部分，就是表现“伥童程材”的。驾驰戏车的是三匹装扮成龙的骏马，正在奔驰之中，车中央树着一甚高的橦竿，竿顶是一小平台，台上正有一个椎髻结带，穿彩衣裤的伥童，在作倒立表演，车前方还有一更高的橦竿，竿顶有一更小的平台，不知是另一童子表演的所在，还是这个童子会飞跃上去表演的另一处所。这正是《西京赋》“建戏车，树修旃”的遗影。



九剑宴舞画像砖

宫廷的乐舞百戏，是这种综合性演出，富豪贵戚的家庭宴乐，也多是杂技。武技与舞蹈的同场献艺，这从大量的汉画像砖石的刻绘中可以得到形象的物证。最有名的是四川成都羊子山东汉墓出土的《丸剑宴舞画像砖》，上面既画有宴会后管乐齐鸣的“雅舞”及杂舞的表演，左上方还有一人弄丸，七丸翻飞，一人舞剑，并用肘顶瓶；右下方一女子在做《巾舞》，手所持似小棒，棒端飘起长巾，舞人头梳双鬟髻，细腰，回首望着左方那个赤膊的男子表演，旁有乐人吹排箫击鼓伴奏。关于这个赤膊男子的表演，舞蹈史学家认为是“舞鼗”。武术史学家则认为他“动作为丁步推掌，右手持械在练武”。但是不管是上方的舞剑，还是下方的赤膊练武图，这些人的武功也好，舞蹈也好，都是表演

性的，而且都带有特技性的特点。

手持兵器的舞蹈或武艺表演，在汉代画像砖石中有大量刻绘，计有《舞剑》、《舞棍》、《舞刀》、《干舞》、《戚舞》等多种，鸿门宴上项庄、项伯舞剑的故事，在河南南阳画像石上有生动刻绘，四人神态各异，性格突出，可说是汉画像中的佳作。《剑舞》除单人舞练外，还有不少对练的场面，如山东嘉祥秋胡山汉画像石上，画有两人各执一剑刺向对方的形象。也有舞剑同时踏鼓的表演。《丸剑宴舞图》中，那个顶瓶舞剑者的艺技在今天看来也是绝活。

《干舞》就是《盾牌舞》，这是渊源古老的武舞之一。山东微山县双城山汉画像石中那两位执盾挥刀对舞的力士，旁边还有一长裙细腰女子伫立观看，两人精神抖擞，按舞者身体高度推断，盾牌高达三尺、宽约尺余。画的正中为建鼓，有可能是在建鼓舞的节奏中对练。

古有《干戚舞》，但同执干、戚二械的形象，在汉画像中却不多见，河南南阳汉画像石上有位执戚（即斧）而舞的勇士，刻在朱雀和铺首衔环图之下。勇士弓步亮掌，右手扬臂执斧，似蓄势欲攻，又似狂奔，威猛异常。

山东滕县汉画像中那位在倒立使人前，执双械翻飞旋转而舞的形象，有的人说是“棍舞”，有的人则说是双戟而舞。大戟对剑的舞姿和“刀舞”的形象，在汉代都是很兴盛的。

汉代舞蹈充分显示了中华舞蹈注重道具运用的特点，除了执兵器的舞蹈，还有大量执乐器的舞蹈，或边击乐器边舞蹈，载歌载舞的形式，有名的则是“建鼓舞”、“盘鼓舞”、“铎舞”、“鞞舞”、“磬舞”和“鼗舞”等等。

汉代的长袖舞和巾舞也是极为发达的，女子长袖对舞的形象，尤为发达。以柔软、回旋、飘逸多变的巾绸、长袖，扩大了有限人体的表现力，以巾带、长袖的抛曳、飘飞、舞动、环绕，有助于产生渺远无垠、虚幻如云似雾的感觉，从而体现宇宙的空旷、无垠，使人产生广漠感和宇宙感。长袖、细腰的舞人形象，在汉画像中有许多遗存。《韩非子·五蠹》称：“鄙谚曰：‘长袖善舞，多钱善贾。’”说明在战国时代已有长袖之舞。汉崔骃《七依》写道：“表飞縠之长袖，舞细腰以抑扬。”可见当时舞蹈的审美对长袖、细腰相提并论，长袖的延伸则产生了流传至今的“红绸舞”。

汉代还极提倡即兴歌舞和宴饮中的“对舞”。“对舞”形象多种多样，有女子长袖对舞，折袖对舞，也有男女长袖对舞或男子博袖长袍对舞，看来这种对舞是经常进行的友谊活动，汉画像中也有男子常服短袖的对舞形象。史书中多有记载的汉代兴盛，至唐仍有保存的“以舞相属”就是这一类。

这种舞要求前一人舞罢，顺邀另一人起舞，即为属，属者，委也、付也。用今天的话说即邀请之意。宴会中一般是主人先舞，客人起舞为报，该舞姿态舞容都甚考究，否则就是失礼。《后汉书·蔡邕传》记载了一个以舞相属的故事：蔡邕被贬得免回京，五原太守王智为他饯行举行宴会，席间王智起舞属蔡邕，邕不应属起舞回报，智怒，邕拂袖而去。这位五原太守本是中常侍王甫之弟，大名士蔡邕是有意轻侮他，当然，得罪了权要，不能再回京城，只好“亡命江海，远迹吴会”，直到董卓主政洛阳才回京。古代士大夫之间，心存歧见，

互示爱憎，往往在宴饮中的这类“以舞相属”中显示出来。《三国志·魏书·陶谦传》也有类似记载。

汉代宫廷女乐和富豪贵家中的“舞姬”都有极高的表演艺术，在史书上留下名字却不多，只有善于翘袖折腰之舞的汉高祖的宠姬戚夫人，和汉武帝的宠姬李夫人。汉代杰出的歌舞艺人李延年和他的妹妹李夫人都是出身赵国的“故倡”之家。《汉书·外戚传上》纪其事曰：“孝武李夫人，本以倡进，初，夫人兄延年性知音，善歌舞，武帝爱之，每为新声变曲，闻者莫不感动。延年侍上，起舞歌曰：‘北方有佳人，绝世而独立，一顾倾人城，再顾倾人国，宁不知倾城与倾国，佳人难再得。’上叹息曰：善，世岂有此人乎？平阳主因言：延年有女弟。上乃召见之，实妙丽善舞。”

这位善于歌舞的李夫人，红颜薄命，早夭谢世，汉武帝怀念不已，方士趁机装神弄鬼，说是在帐中召李夫人之魂，让武帝隔帐顾影，以慰情怀，这被艺术史家视为影戏的先河，这位李夫人不只留下了“倾城倾国”喻佳人的成语，还留下了一则艺史佳话。后来作了汉成帝皇后的赵飞燕，本是长安宫的宫女，后赐于阳阿公主家，学歌舞，她善轻功，能作掌上舞，故名飞燕。当时歌舞艺术显然是很普遍的，西汉宣帝的母亲翁颜就是一位自八、九岁习歌舞的职业舞人。

周代乐舞思想和美学追求在孔子的弟子公孙尼子编写的《乐记》中得到了基本阐释。汉代的舞蹈美学观念则在东汉人傅毅的《舞赋》中得到阐述。舞赋通过描绘一场宫廷夜宴的歌舞艺术，生动鲜明地展示了“郑歌盘舞”的姿容，阐发了舞蹈要以有限形体体现心驰无限太空、气度高逸如浮云，志操洁清似秋霜的观点。

傅毅字武仲，少博学多才，汉章帝建初（公元 76～83 年）间，为兰台令吏，拜郎中。《后汉书·文苑传》有传。他所作《舞赋》开头有序，假托楚襄王与宋玉的对话，商谈夜宴中用什么娱乐节目，引人对女乐的描写，先是一队郑女的表演歌唱。这 16 位郑女服饰华丽，形貌美妙动人，“亢音高歌为乐之方”。

值得注意的有两点：一是到东汉时代雅郑之争已经不似先秦子夏时代的“正、邪”不相容；二是傅毅所作的这段郑女之歌的歌词所宣扬的“为乐之方”体现了道家“乘物以游心”而达到“独与天地精神往来”的思想，这一点正是东方人体文化在后世向哲理化和养生化发展的肇端。如果说公孙尼子在《乐记·乐本篇》所强调的“凡音之起，由人心生也。人心之初，物使之然也，感于物而动，故形于声……”是朴素的身心一元论的阐释，到傅毅的《舞赋》则把神与音的谐和，人体小天地与无垠大天地的谐和视为最高境界，这种追求物我两忘的浑然超然境界：“开启那太极真气的间隔，超然于物外远离俗情”（“启泰真之否隔兮，超遗物而度俗”），实在是东方人体文化哲学追求的中心。

《舞赋》还描绘了女子独舞和群舞的《盘鼓舞》精妙的动态形象：“兀动赴度，指顾应声”。把既是时间艺术，又是空间艺术的汉代古舞“不可为象”之象，用传神之笔，勾画出来，使人看到舞人的雍容富丽、从容不迫的风度；得心应手的表演技巧一指一顾，铿锵有节，一动一静，动静相生，举手抬足之

间都应和着音乐。《舞赋》的中心段落已成为古代描写舞蹈的诗文最传神的佳句，它传递了古典舞蹈美学的根本原则，至今为戏曲表演所遵循。

“其始兴也，若俯若仰，若来若往，雍容惆怅，不可为象。其少进也，若翱若行，若竦若倾……”这正是戏曲舞蹈美学的要求，动作欲进先退，欲俯始仰，有俯有仰，欲屈先伸，欲伸先屈，欲急先缓，急缓有节，刚中有柔，柔中有刚，刚柔相济；动中有静，静中有动……。这些万变不离其宗的道理和法则，至今为东方人体文化各姐妹艺术所遵循，汉代舞蹈及其表现的美学思想显示了其强大的生命力。汉代是人体文化综合发展的时代，它的影响不仅为舞蹈，而且为武术、杂技、戏曲等诸种中国人体文化的成熟奠定了基础。

两晋和南北朝时代是中国历史上第一次民族大交流的时代，也是各民族人体文化大交流的时代，正是这种交流融汇，为后世少数民族与汉族，南方与北方的乐舞文化的大融合起了决定作用。这一时期的民间舞蹈名为“杂舞”，包括从前代继承下来的和当时新创的，如以手、袖为容的《白纻舞》、《拂舞》、《杯盘舞》。总括汉、魏以来的杂舞，和江南的《吴歌》、荆楚的《西曲》等歌舞，有一个总名称曰《清商乐》。与汉族的《清商乐》相对应的，有少数民族的《胡乐》、《胡舞》。大量的少数民族乐舞和部分外国乐舞传入中国北方，如《天竺乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》、《安国乐》、《高丽乐》、《康国乐》、《高昌乐》等，这种交流融汇又产生了新型的汉族乐舞《西凉乐》。品种繁多而且再不以华夏夷狄为正邪，为盛唐乐舞文化黄金时代的到来起了呼风唤雨的前奏作用。其实早在汉魏时代，士大夫就以能胡舞为荣了。曹植就是一位胡舞爱好者，他在与邯郸淳会面时，“自澡讫，傅粉，遂科头拍袒胡舞《五椎锻》、跳丸、击剑、诵俳优小说数千言……”（《三国志 魏书·王粲传》注引《魏略》）。南北朝时皇室和百姓都崇信宗教，佛、道盛行，也出现了以宗教为载体的宗教乐舞，这一切在云冈、龙门和敦煌等佛教文化宝藏中，留下了天宫乐舞与民俗乐舞相映成趣的倩姿遗影。两晋南北朝乐舞是由汉代百戏到盛唐乐舞的过渡。

【隋唐乐舞】

经过300年的战乱纷争，杨坚终于在公元581年统一中国，建立了隋朝，实现了和平统一，歌舞升平的景象自然而然地提到了日程。为了显示一统国家的功绩和空前的国力，隋文帝于开皇初年（581～585）集中当时流传各地的汉族传统舞蹈、兄弟民族和外国传入的各类乐舞，共七部，称《七部乐》或《七部伎》，计有《西凉伎》、《清商伎》、《高丽伎》、《天竺伎》、《安国伎》、《龟兹伎》、《文康伎》（汉族面具舞）。至隋大业（605～618）年间又增加《康国乐》和《疏勒乐》，成为《九部乐》。为了充实宫廷内庞大的乐舞队伍，自然要从各地调集大批艺人，充实官办的乐舞机构，应付日常的宫宴演出。除此之外，为了显示中原文化的发达，一统大国的富强，每年还要调集各地的歌舞百戏和少数民族乐舞到京城长安演出，形成分裂的南北朝时代难有的空前盛况。

隋炀帝大业二年，为招待来京的突



敦煌壁画乐舞

厥客人，曾征集四方散乐，各类舞蹈，进行盛大精彩的表演。以后形成惯例，于每年正月演出，表演人数多至3万。

隋代薛道衡曾在诗中描绘当时长安、洛阳元宵之夜的乐舞百戏活动："万方皆集会，百戏尽来前：……羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲，假面饰金银，盛装摇珠玉"。这里描绘的显然是少数民族的乐舞，同时还进行惊险的马术表演和奇巧的杂技、幻术与各种鸟兽舞："抑扬百兽舞，盘跚五禽戏，狻猊弄斑足，巨象垂长鼻，青羊跪复跳，白马回旋骑·忽睹罗浮起，俄看郁昌至，峰岭既崔嵬，林丛亦青翠，麋鹿下腾倚，猴猿或蹲跂"。这种广场布景变幻，大有两汉百戏演出的盛况，而种种象人表演，或蒙盖兽形，或以动作特色显示动物特点，表现了东方人体文化象形取意的特色。

值得注意的是在薛道衡这首题为《和许给事善心戏场转韵诗》中提到"盘跚五禽戏"的表演，这就是东汉华佗创造的五禽戏。显然这套导引保健体操，至隋代已成为人们表演和喜闻乐见的节目。这也反映了东方人体文化综合性的健体养生性和艺术表演性融于一体的特色。

隋炀帝穷奢极欲的享乐生活，耗费了大量财富，加重了对人民的残酷剥削，这自然激起了社会的反抗，建国不到四十年的隋朝，被李唐王朝取代。

唐朝200多年的历史，是中国文明蓬勃发展时期。唐代舞蹈文化灿烂辉煌，达到了峰巅时代。唐代继承隋代的设置进一步完善和丰富宫廷的各种乐舞机构，如教坊、梨园、太常寺，集中了大批各民族的民间艺人，使唐代舞蹈成为吸收异域优秀文化和传播东方文明精华的博大载体，为亚洲各国东方人体文化的交流和丰富发展，起到了奠基建业的作用，它的影响之深远，超过了任何时代。

唐人自尊自信而又宽怀的恢宏气量，可以说前无古人，后无来者。体脑并重，人体文化修养的普遍重视，既反映在文武兼修、爱剑成风，也反映到舞蹈活动渗透在社会生活的各个方面。社会各个阶层，上至宫廷，下至市庶百姓，在节庆和宴饮中，能歌善舞成为受人尊敬的修养，舞蹈既是人们乐于欣赏的表演艺术，也是人们抒情自娱的最好方式，正是在这种普遍的舞蹈文化修养的沃土上，才产生了当时在世界艺术史上都享有盛誉的名舞佳乐。技艺高超，精美绝伦的表演性舞蹈及宫廷燕乐舞蹈，不只节目内容丰富，而且影响深远。由于广泛的普及和精湛的提高，两者相辅相成，构成了辉煌灿烂的空前绝后的唐舞盛况。

唐舞的普及首先表现在"自舞成风"这一点上。唐人把舞蹈视为抒情自娱和展示才华，表示礼节的一种手段，这与宋明以后视舞蹈为低贱，成了鲜明的对照。能文能武，能歌善舞，成为上至天子，下至庶民都欣赏和自豪的文化修养。唐太宗李世民亲自排练声势辉赫的《破阵乐》，成为这位开国之君，文治武功中彪炳千古的一项；素被视为

"中兴之主"的唐玄宗李隆基，更是一位善作曲、能伴舞，多才多艺的风雅皇帝。唐代的后妃中善舞者更多。杨贵妃就是位造诣高超的古代舞蹈家，她所以受到唐玄宗的宠爱，除了她的丰姿美艳外，还在于她的能舞善歌。据传说，她以善舞《霓裳羽衣》称绝一时，被历代诗人墨客吟哦，已名传千古。她还善舞《胡旋》之类少数民族舞蹈。

唐代不少皇室成员都能歌善舞。高宗女太平公主，曾在皇帝面前起舞求嫁的故事（事见《新唐书·太平公主传》），说明这位公主的即兴舞蹈，以舞传情表意的技巧已经甚高。舞蹈可以是表述心愿的工具，也可以是致敬的礼仪。唐中宗女安乐公主再婚时，太平公主就曾与武攸暨起舞向皇帝致敬。（见《新唐书·安乐公主传》）。

有时候高超舞蹈修养还会得到皇帝的特别青睐，安禄山就是因善舞《胡旋》而受到唐太宗和杨贵妃的喜赏。贵戚武延秀因善为突厥歌和《胡旋舞》而获得公主喜爱，得为驸马。

《全唐文》记载的郑万钧所撰《代国长公主碑》上，记录武后寿宴时，皇子皇孙以舞娱亲的情况："圣上年六岁，为楚王（指玄宗），舞《长命》，口口口年十二，为皇孙，作《安公子》（歌舞大曲），岐王年五岁，为卫王，弄《兰陵王》：'卫王入场，咒愿神圣，神皇万岁，孙子成行'。公主年四岁，与寿昌公主对舞《西凉》"。这些年幼的皇子皇孙，诸王公主，已能在宴会上表演名盛一时的舞蹈，一方面可看出当时舞风的普及，另一方面也说明皇室子弟受到优良的乐舞教育。

公卿大臣在宴席上起舞的事例在唐史中亦多有记载：贞观十六年唐太宗宴功臣士女于庆善宫南门。李世民忆起往事，感慨系之，父老们就争相起舞向皇帝祝酒（事见《旧唐书·太宗纪》）。唐中宗与近臣学士们宴饮时也有令他们各逞艺能，作即兴表演的故事。据记载有工部尚书张锡舞《谈容娘》，将作大匠宗晋卿舞《浑脱》，左卫将军张洽舞《黄獐》（事见《旧唐书·郭山恽传》）。僖宗的宰相李蔚，为向韦昭度请罪，也曾亲舞《杨柳枝》，引韦入席。这些高官显宦，如果不是有着熟练的舞蹈修养，怎么能在皇帝面前即兴起舞呢？从唐代诗歌中保留了那么多诗人吟咏乐舞的诗篇，也可以看出唐代社会对乐舞艺术的普遍喜尚，和极高明的艺术鉴赏能力。

唐代最伟大的诗人李白就是一位即兴舞蹈家。他善于剑舞，在诗中上百次提到他"起舞莲花剑，行歌明月弓"，"三杯拂剑舞秋月，忽然高咏涕泗涟"，以剑舞抒情言诗，寄托壮怀的情景。诗圣杜甫的《观公孙大娘弟子舞剑器行》的千古绝唱，更成为中华艺术史上一篇重要的诗证。

唐代舞蹈文化深入人心的第二方面就是节日歌舞成为全民参加的重要游乐。自从隋代统一，国家出现安定局面，正月元宵节之夜，盛装走向街头歌舞百戏官民共乐的传统就开始了，至唐代，更为发达。唐代皇帝为示与民同乐的升平盛世，曾年年组织元宵节的歌舞活动，历史上有名的群众歌舞《踏歌》被提倡推广起来。唐玄宗开元元年（713）宫廷组织了几千女子的《踏歌》队伍，除了上千名宫女外，又从长安（西安）、万年（今临潼）两地选了上千名良家妇女，金饰银钗、罗绮锦绣、珠翠满头地

在宫门外的灯轮灯树下，手袖相连、踏地为节地舞蹈了三日三夜，成为千古盛况（见《朝野佥载》）。

除节日的《踏歌》外，日常民间也常有即兴的《踏歌》活动，是民众男女都喜好的自娱歌舞，这从唐代诗人的诗中可以窥见一斑。刘禹锡有题为《踏歌行》的诗作："春江月出大堤平，堤上女郎连袂行……新词宛转递相传，振袖倾鬟风露前。月落乌啼云雨散，游童陌上拾花钿……"。储光羲的诗中亦有"连袂踏歌从此去，风吹香气逐人归"的佳句。最有名的则是李白那首《赠汪伦》："李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声……"可见这踏歌之舞在大唐之世，朝野南北，皆为民风民俗之习尚。

唐舞深入民众的第三个特点是歌舞艺人的表演普遍，或街头、广场，或酒肆庭堂，都有艺人献艺的记载。杜甫的《观公孙大娘弟子舞剑器行》序中就记载公孙大娘与其弟子李十四娘在相隔近五十年的两次舞《剑器》的盛况，一次是在河南郾城看公孙氏的广场表演，观众闻讯从四面八方赶来，团团围住表演场地，有的还登高而望，故使杜甫有"观者如山"的感觉。常非月的《咏谈容娘》诗，也描写了这种街头表演的场景："马围行处匝，人压看场圆。"

唐舞的深入民众还表现在宗教祭祀乐舞的发达上。敦煌遗书中就有寺院佛事活动中表演舞蹈的记载：董保德等建造《兰若功德颂文》有："白鹤沐玉毫之舞，果唇凝笑，演花勾于花台"的文字，从中可以看是运用传统的象形舞蹈《鹤舞》与《花舞》礼佛、娱人的情况。

自古即兴盛不衰的祭祀巫舞，至唐仍极兴盛，从巫舞成风的巴楚之地，到西北荒村都有此风。这从唐诗中可见端倪。裴谞《储潭庙》诗中，描绘了农民临潭祈神降雨的祭祀活动，内有"女巫纷纷堂下舞，色以授兮意似与"。李约的《观祈雨》诗亦有迎龙歌舞的记叙："桑条无叶土生烟，箫管迎龙水庙前。朱门几处看歌舞，犹恐春阴咽管弦。"王睿《祠神歌》"迎神诗"有"蒲草头花椰叶裙，蒲葵树下舞蛮云"，显然描绘的是南方巫舞之情。两次被贬南国的诗人刘禹锡在《阳山庙观赛神》中描写了荆楚自古流传的巫舞之风："荆楚脉脉传神语，野老婆婆起醉颜。"王维《凉州郊外游望》一诗则描绘的是西北边陲凉州城外的巫舞之风："野老才三户，边村少四邻，婆婆依里社，箫鼓赛田神……女巫纷屡舞，罗袜自生尘。"

唐代宫廷的《驱傩》（即面具神舞）沿续汉代宫仪，规模亦极盛大。正是这种全民族的，普遍的人体文化的修养和自舞成风的基础，才创造了在中华文明史上缤纷闪烁的唐代高超的舞蹈艺术，并远播东亚与西域，成为中华民族对人类文明宝库奉献的明珠玉圭。一个有教养的中国人在熟悉《史记》、唐诗、宋词、元曲和明清小说四大名著之外，亦应当熟悉唐代舞蹈的辉煌成就。

唐代除了渗透在社会各个层面的自娱与民俗舞蹈，最能代表唐代舞蹈艺术水平的是大量的技艺高超的表演性舞蹈。这类舞蹈品种、名目的繁多，堪称古代之最，有记载可考的舞名就有 100 多个。尤其可贵的是，唐代舞蹈较前代有了更为细致的分类法。有按风格、特点区分的"健舞"与"软舞"类别；有以结构的严谨和统一归类的"歌舞大曲"；有一定故事情节的歌舞戏；有以用途和表

演方式归类的用于宫廷朝会、宴享的《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》等。这里的每一类都包括着丰富多彩，名传千古的舞蹈节目。

除了“健舞”、“软舞”、“大曲”、“歌舞戏”外，唐代还有不少不能归类，然而亦极有影响的名舞。如表现仙女的舞蹈，自然以归类为“大曲”的《霓裳羽衣舞》最为著名，但亦有类似的舞蹈名盛一时，像赞美龙女的《凌波曲》，就曾由盛唐著名舞人谢阿蛮依曲编舞表演，体态轻盈，如龙女凌碧波而呈妙舞，甚得唐明皇与杨贵妃喜爱。另外还有唐懿宗宠爱的伶官李可及编创的《菩萨蛮舞》（又称《四方菩萨蛮队》），是表现佛国仙女的美音妙舞的。从敦煌写卷保存有不少《菩萨蛮词》来看，当时这类舞蹈也是很兴盛。其他不在归类的名舞，如《何满子》、《叹百年》等，都留下了深远的影响。

综观盛唐各类舞蹈，大体可有以下部分：

一是继承前代传统舞蹈，并加以发展的，如《九部乐》、《十部乐》中的“清商乐”，《立部伎》中的《安乐》、《太平乐》，“软舞”类的《乌夜啼（起于南朝宋代)，“歌舞大曲”中的《玉树后庭花》（起于南朝陈代)，“歌舞戏”中的《踏摇娘》、《兰陵王入阵曲》（以上皆起于北齐）。

二是以国名、地名、族名为乐部或舞名的乐舞，如《十部乐》中的《西凉乐》、《高丽乐》、《龟兹乐》等。这里不少乐舞是吸收西域各地的民族乐舞加以改编或直接移植的。

第三类即是众多的唐代新创的乐舞，如吸收传统武舞的《破阵乐》、《大定乐》，以及有名的《圣寿乐》等。唐代新创的大曲，是音乐、舞蹈、诗歌三者结合的大型多段体乐舞套曲，很多是唐代新创节目。唐人崔令钦《教坊记》就列有唐大曲46种之多。

盛唐乐舞确实可称熔南北技艺于一炉，集中外文化于一体。当时的长安城已经成为世界性的文化名城，五方杂处，诸艺交汇，成为世界文化的中心，而以乐舞为主导的人体文化则成为最博大的文化载体。

容纳外国乐舞，共祈庙堂，自古使然，早在周代宫廷即有四夷乐的设置，但隋唐时代的吸收却是空前规模的。隋、唐宫廷的燕乐，由七部乐、九部乐，至盛唐增至十部乐，以中原乐舞为主体，而大多数的乐舞都是外国和少数民族的异域文化。据《新唐书·礼乐志》，这十部乐为燕乐、清商、西凉、龟兹、疏勒、康国、安国、扶南、高丽、高昌等伎。十部乐舞中，除了燕乐、清商为中原乐舞，西凉为这种结合的产物，其他七部都是外来乐舞，南至印度支那，北到今天苏联境内的撒马尔罕。值得注意的是除了钦定为宫廷燕乐的伎乐外，还有四方献来的乐舞。唐朝的剑南节度使韦皋就是位善于运用乐舞文化，促进唐帝国与兄弟民族和睦相处的人物。贞观十六年他带来以《南韶奉圣乐》为主的云南八个城国的乐舞到首都长安献乐演出，影响深远。随后，骠国又来献乐，骠国即今缅甸中部，由于与天竺国近，又崇信佛教，其乐舞则有不少表现佛经的内容。根据舞蹈史学家王克芬先生在其《中国舞蹈史·隋唐五代部分》对《骠国乐》的研究，我们可以看出十二首乐舞中，除了《佛曲》、《笙舞》、《宴

乐》外，多数都是象形取意，拟鸟摹兽的舞蹈，如《白鸽》、《白鹤》、《孔雀王》、《野鹅》、《斗羊胜》等等，这无疑对东方人体文化的形成丰富起了一定作用。

盛唐不只宫廷选用异域乐舞，民间也极喜爱，如传自康国的胡旋舞，得自石国的胡腾舞，和源于怛罗斯的柘枝舞，都曾经是贵戚富豪和市庶百姓同喜共悦的节目。汉唐时代的中国人不只喜爱汉赋、唐诗，也是人体文化修养极高的人民。不只李白等艺术家动辄“三杯拂剑舞秋月，忽然高咏涕泗涟”，一般百姓和兵士也都是爱“起舞莲花（剑）、行歌明月（弓）”的。

率兵出征的将军或执节通好的使臣，除了带回异域的珍宝、友谊，还总是以学来异域的乐舞为荣。天宝年间封常清西征，就从今天新疆的轮台县学会一种乐舞，加工后即名轮台舞，在长安流传一时。后被日本的遣唐使学会，移植东瀛，亦名轮台舞，深受日本贵庶喜爱。中华乐舞对紧邻的朝鲜和越南的传播更为直接。

汉唐灿烂的乐舞艺术，成为中国艺术史上光辉的篇章，而她作为吸收异域优秀文化和传播中华乐舞文明的博大载体，也在亚洲人民友好交流史上，写下了不朽的一页。

【宋代队舞】

唐末天下大乱，五代纷争，盛唐以皇家力量供养和培育的灿烂的舞蹈艺术，大多凋零散失。公元 960 年宋朝建立后特别是南渡之后，教坊废之再三，唐人盛世已难再现。这可能是宋代表演性舞蹈没落的外部原因，而艺术本身发展又有其内部的原因。

宋代是封建礼教日臻完善的时代，宫廷燕乐舞虽然衰落，宗庙祭祀的雅乐舞蹈却一直保存着。宋代雅舞究竟舞容如何，已难考定，保留在文献中的有天善乐舞、大顺乐舞、大庆乐舞、大定乐舞、天盛乐舞、大明乐舞，大仁乐舞、大英乐舞、重光乐舞、承元乐舞、端庆乐舞、显顺乐舞、大伦乐舞、大和乐舞、大安乐舞、大昭乐舞、大熙乐舞等舞名。

宋代燕乐中的舞蹈代表节目就是队舞，分为小儿队和女弟子队两类。

“小儿队”72 人，共分 10 个舞队：一曰柘枝队，衣五色绣罗宽袍，戴胡帽，系银带；二曰剑器队，衣五色绣罗襦，裹交脚幞头，红罗绣抹额，带器仗；三曰婆罗门队，紫罗僧衣，绯褂子，执银环拄杖；四曰醉胡腾队，衣红锦襦，系银鞊鞢，戴毡帽；五曰诨臣万岁乐队，衣紫绯绿罗宽衫，诨裹簇花幞头；六曰儿童感圣乐队，衣青罗生色衫，系勒帛总两角；七曰玉兔浑脱队，衣四色绣罗襦，系银带，冠玉免冠；八曰异域朝天队，衣锦袄，系银束带，冠夷冠，执宝盘。为宋人新创之舞；九曰儿童解红队，衣紫绯绣襦，系银带，冠花砌凤冠，绶带。宋人新创之舞；十曰射雕回鹘队，衣盘雕锦襦，系银鞊鞢，射雕盘。

“女弟子队”153 人，亦分 10 个舞队：一曰菩萨蛮队，衣绯色窄砌衣，冠卷云冠；二曰感化乐队，衣青罗生色通衣，背梳髻，系绶带；三曰抛球乐队，衣四色绣罗宽衫，系银带，奉绣毬；四曰佳人剪牡丹队，衣红生色砌衣，碧霞帔戴仙冠，剪牡丹花；五曰拂霓裳队，衣红仙砌衣，戴金冠，红绣抹额；六曰



宋代舞图《赵大翁墓壁画》

采莲队，衣红罗生色绰子，系晕裙，戴云鬟髻，乘彩船，执莲花；七曰凤迎乐队，衣红仙砌衣，戴云鬟凤髻；八曰菩萨献香花队，衣生色窄砌衣，戴宝冠，执香花盘；九曰彩云仙队，衣黄生色道衣，紫霞帔，冠仙冠、执旌节，鹤扇；十曰打毬乐队，衣四色窄绣罗襦，系银带，裹顺风脚簇花幞头，执毬杖。

宋代这20个宫廷队舞，在节日宫中演出，宋初还是很兴盛的："每上元观灯，楼前设露台，台上奏教坊乐，舞小儿队。台南设灯山，灯山前陈百戏，山棚上用散乐、女弟子舞。"（《宋史·乐志》）。在这些"队舞"中，名称与唐代大致相同的有八队，从文献记载看，服饰亦相似。如柘枝舞，本是西域民间舞蹈，曾盛行长安，宋代的"柘枝队"，舞者戴"胡帽"，显然保存了原有的民族服饰。"浑脱舞"亦是唐代风行一时的"泼寒胡戏"中的风俗舞蹈。史家认为，新疆出土的唐代舍利盒上的群舞图，可能即是描绘的"泼寒胡戏"的舞蹈场面，从这些画面上可以看出舞者是戴兽面具的。宋代的《玉兔浑脱队》注明舞者要戴"玉兔冠"，它与唐代《浑脱舞》的渊源，可见一斑。另外"儿童解红队"，显然是唐末编排的《解红舞》的改编发展，唐代此舞即以儿童表演，故诗人称赞舞者如"两个瑶池小仙子"。"菩萨蛮队"当是唐代同名舞蹈的保存和发展。宋代对前代的舞蹈有时也各取一部分，捏合成新的舞蹈，如唐代歌舞大曲《霓裳羽衣》是刻画美丽的仙女轻盈飘缈的形象的，唐《教坊记》中有曲名《拂霓裳》；宋代的《拂霓裳队》显然是吸收这两者的特色而创，从其属"女弟子队"，衣红仙砌衣、碧霞帔的服饰，亦透出其前代仙女形象的踪影。

宋代继承了唐代多段体的大型歌舞套曲——"大曲"，并作了一定的精炼编排。据说宋太宗"通晓音律，前后亲制大小曲及旧曲创新者，总三百九十。凡大曲十八曲破二十九，均有舞。其作小曲二百七亦多有舞"（《中西舞蹈比较研究》）。这十八大曲的名称是：平戎破阵乐、平晋普天乐、大宗朝欢乐、宇宙荷皇恩、垂衣定八方、甘露降龙庭、金枝玉叶春、大惠帝恩宽，大定寰中乐、

惠化乐尧风、万国朝天乐、嘉禾生九穗、文兴礼乐欢，齐天长寿乐、君臣宴会乐、一斛夜明珠、降圣万年春、金觞祝寿春。曲破二十九的名称是：宴钧台、七盘乐、王母桃、静三边、采莲回、杏园春、献玉松、折枝花、宴朝簪、九穗木、啭春莺、舞霓裳、九霞觞、朝八蛮、清夜游、庆云见、露如珠、龙池柳、阳台云、金步摇、金边功、宴新春、凤城春、梦钧衣、采明珠、万年枝、贺回鸾、郁金香、会天仙。

唐代大曲多至数十遍，宋代裁截应用，叫作“摘遍”。大曲虽有多遍，但整个演出可分三大段，根据王国维的《唐宋大曲考》和阴法鲁先生对唐宋大曲结构系的研究，这三段分别是：

①散序，只有乐曲，不舞。

②中序（慢板），有时要排若干遍。此时舞蹈开始，但一般节奏缓慢。

⑧破（曲中板到急板），各段名称与舞蹈对应如下：

（1）入破。舞蹈略快

（2）虚催。过渡之处

（3）实催。节奏急促之舞

（4）衮遍。极快之舞

（5）歇拍。节奏渐慢

（6）煞（杀衮或煞衮）。舞蹈结束。

把大曲从“入破”以下截用，叫“曲破”。北宋初“曲破”作独立形式运用，与大曲有明显曲别；至南宋，所谓大曲歌舞中，也能找到曲破的例子，两者混用了，如《剑器曲破》，亦称《剑器大曲》。

“剑器”本是唐代健舞中名舞，变成“剑器大曲”后，就成了有一定故事和人物的独特的表演形式，从中既可看出宋人对前朝的继承，亦可窥见其奇妙的创造。

南宋进士史浩撰《鄮峰真隐大曲》一书，记录了《采莲舞》、《柘枝舞》、《太清舞》、《渔夫舞》、《剑舞》、《花舞》的表演程序、诵词、地位调度等。以《剑器大曲》来说，它实际是用的“曲破”音乐，开始就是舞人上场、快节奏的曲破段。五段完整的舞蹈表演，用的都是《舞剑器曲破》的音乐伴唱伴奏。这个舞蹈带有故事情节，有“竹竿子”一人（手执竹竿的报幕人角色），负责念诵词和指挥舞队表演；两个着汉装的舞者，一扮项庄、一扮项伯；又两个着唐装的舞者，一扮草书家张旭、一扮公孙大娘。这个舞蹈的有趣之处是把楚汉相争鸿门宴上的故事，与唐代艺史有名的传说——张旭观赏公孙大娘舞《剑器》，受其“浏漓顿挫”之势的感染，化入书艺，草书大进的故事交织在一起，把相距八、九百年的两段史迹，合在一场演出，贯穿的中心乃是剑舞。

在第一段故事里，扮演项庄的，挥剑曼舞，作欲刺刘邦状，另一扮项伯的，则对舞，作阻挡状；第二个唐装故事，桌上设笔、砚、纸，与前一故事的道具酒果殊异，通过表演、唱词、朗诵，交待故事的内容。这个《剑器大曲》已经有了综合艺术的雏形了，从中可以看出向戏曲发展的趋势。

宋代文人喜填词，士大夫家多有家伎歌女，有的亦善歌舞，如北宋名臣寇准即极喜柘枝舞，传说每宴必有柘枝歌舞表演。

宋代燕乐舞蹈比起民间舞蹈大为逊色。宋代民间舞蹈既有节日社火舞队，又有日常在瓦子卖艺的商业演出，今天不少民间舞蹈，如竹马、旱船、舞狮等，

在宋代已极兴盛。其中《抱锣》、《舞鲍老》、《舞判》、《讶鼓》等均极有特点。不少亦被戏曲所吸收。宫廷燕乐虽不如盛唐，但却在文献中保了一部虽残却弥足珍贵的舞蹈动作谱，这就是有名的《德寿宫舞谱》。

舞蹈是以人体动作和姿态表情叙事的艺术，如何保存传承这在时空中流动的艺术，古人就发明了记录动作的舞谱。古代舞谱大致有三种，一种是用简单的符号表示动作和节拍，如据、摇、送等；一种是用简单的动词或动物动作象形词语表示舞动，如雁翅儿、龟背儿、打鸳鸯场等等；第三种就是记录舞者队形变化的队形图。流传到现在最早的舞谱是晚唐五代时的《敦煌舞谱残卷》，时间大约在公元906～960年左右，现藏英国伦敦不列颠博物馆。宋代的《德寿宫舞谱》是宋人周密在他的《癸辛杂识》中谈到的。

宋高宗赵构晚年在德寿宫颐养，整天征歌选舞，据周密文中说，他在河南见到《德寿宫》的舞谱二大帙，里面不少是新创之曲。这个舞谱就是以简单的动词，描述动作和队形的。举例如下：①左右垂手：双拂、抱肘、合蝉、小转、虚影、横影、称里；②大小转撺：盘转、叉腰、捧心、叉手、打场、搀手，鼓儿；③打鸳鸯场：分颈、回头、海眼、收尾、豁头、舒手、布过；④鲍老掇：对窠、方胜、齐收、舞头、舞尾、呈手、关卖；⑤掉袖儿：拂、蹝、绰、觑、掇、蹬、焌；⑥五花儿：踢、攧、刺、磕、系、搠、捽；⑦雁翅儿：靠、挨、拽、捺、闪、缠、提；⑧龟背儿：踏、攒、木、折、促、当、前；⑨勤步蹄：摆、磨、捧、抛、奔、抬、抳。以上这9类动作，共包含着63种姿态和队形，可能多是女子的舞姿。

例如舞谱中“垂手”这个动作，南北朝时代就有了，梁简文帝萧纲有大垂手诗：“垂手忽迢迢，飞燕掌中娇，罗衣恣风引，轻带任情摇，讵似长沙地，促舞不回腰”。另有白居易小垂手诗：“舞女出西秦，蹑影舞阳春，且复小垂手，广袖拂红尘，折腰应两袖，顿足转双巾”。“小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生”。很可能男子亦有此舞姿，关汉卿在《南吕一枝花》中曾说：“我也会唱鹧鸪，舞垂手”。元代这位才艺超绝的文学家，把舞垂手显然看得甚重要，说明是值得夸耀的舞艺。

董锡玖先生对《德寿宫》舞谱中的一些动作和队形，对照现代和戏曲舞蹈，作了分析研究，如“虚影”是“手作某种姿势，身体前后闪动又还原”；“双拂”是戏曲动作中的抖袖和抽袖等；“海眼”是表示两个圆阵并列的队形；“方胜”是两个正方形套在一起等，都是表示舞蹈阵图的，这些见解都是很对的。德寿宫舞谱中以手袖为舞容的记载很多，如“叉手”、“舒手”，这与宋代《乐书》的记载相同。

北宋礼部员外郎陈旸于公元1103年著成的《乐书》是宋代音乐舞蹈文化的重要著叙，全书200卷，其中“女乐条”记叙了当时“大曲”表演的情况：“至于优伶，常舞大曲，惟一工独进，但以手袖为容，踏足为节，甚妙串者，虽风旋鸟骞不踰其速矣。然大曲前缓叠不舞，至入破则羯鼓、震鼓、大鼓与丝竹合作，句拍益急，舞者入场，投节制容，故有催拍、歇拍之异。姿制俯抑，百态横出”。这里记叙的大曲演出与唐

代相似。至于南宋史浩所叙的大曲就多是群舞，而且故事情节比较多，从中可以看出其发展和变化。

宋代一些民间舞蹈《龙舞》、《九连环》、《扑蝴蝶》等传入日本；宋代的燕乐舞蹈传入朝鲜，并作为宫廷乐舞保存下来，其中有《五羊仙》、《献仙桃》、《抛球乐》、《莲花台》等，都是宋代"队舞"。《高丽史·乐志》李朝文宗元年，即1451年成书和400年后成书的记录朝鲜典章制度的《进馔仪轨》，除了有说明文字外，还有这些舞蹈的精细图谱。经过这么多年的演化，自然加入了朝鲜民族的审美特色，但从《莲花台舞》和《献仙桃舞》的图像上，还可以窥见一些宋舞的姿影。

宋代的舞蹈，正如宋代的民俗文化一样，在中华文明史上占有重要的一页，尤其值得一提的是民间舞队对后世民间舞蹈和节庆人体文化的发展，更有重要影响。但不管如何，从宋代至元代，是中国作为独立的舞蹈艺术走向衰落的历史，但是从中国人体文化的宏观视角观察，舞蹈却没有消亡，戏曲的兴起，不只吸收保存和运用舞蹈艺术，而且丰富发展，创造了精美绝伦的戏曲舞蹈体系，从舞蹈文化从整体上得到了发展。

宋代的舞蹈不同于唐代舞蹈，有宫廷的培养滋育，因而走向市井文化，这使中国舞蹈艺术在明清以后演变成为与武术和各种民间风俗整合发展的新的形式。可以说，中国古代舞蹈，古典部分在戏曲中得到了传承和发展，民间部分在各兄弟民族间和汉族的宗教民俗文化中得到了各自不同程度的发展。

【民俗舞蹈】

元代是蒙古族入主中原建立的王朝。元代89年的统治使京都大都（今北京）成为一个街道纵横、商贾众多，京城内外，"乐工舞女不下两万人"的大都市，新兴的杂剧自然是贵庶共赏的艺术，不少杂剧节目也穿插和吸收了舞蹈节目。宫廷的队舞，燕享娱乐，基本继承了宋代队舞的旧制，但有的弃置，有的发展，增加了蒙古民族特色和浓郁的宗教色彩。如《乐音王队》这个用于元旦演出的乐舞和皇帝生日用的《寿星队》，舞者扮作乌鸦、金翅鹏，手执金斧或披甲执戟，表现狩猎和游牧的蒙古民族特色。所演奏的乐曲，有粗犷的蒙古族《山荆子带》（寿星队用）和《吉利亚》（乐音王队用）等，同时还演奏西藏的佛曲《金字西番经》。

蒙古族古代信仰萨满教，萨满巫舞一直在民间流传，元代统治者笃信佛教（藏传派），同时也保护道教、伊斯兰教，元世祖成吉思汗封道士邱处机为国师，这种佛道同尊的宗教观，也在宫廷队舞中有反映。《说法队》表现得最为鲜明，如第二队，妇女10人戴僧伽帽，穿紫禅衣，有的还有持念珠，这是扮作僧人的；第四队，男子戴隐士冠，穿白纱道袍，执拂尘，是扮作道士的；第十队，由妇女扮演八大金刚和文殊菩萨等。

即使在宫廷宴享娱乐舞蹈中，也有明显的宗教色彩。元顺帝至正十四年（1354）创制的有名的《十六天魔舞》也是表现佛家密宗一派思想的。此舞由宫女三圣奴、妙乐奴和文殊奴等16个女子扮演，她们头戴象牙佛冠，身披缨络，

穿大红销金长短裙，行云回雪、飘忽欲飞，表现了佛国天香的曼妙舞姿。元人张翥诗云："十六天魔女，分行锦绣围。千花织布障，百宝帖仙衣。回雪纷难定，行云不肯归。舞心挑转急，一一欲空飞"（《张蜕庵诗集·宫中舞队歌词》）。萨天锡也有诗云："红帘高卷香风起，十六天魔舞袖长"。

宗教性舞蹈在民间亦极盛行，如带有明显萨满教巫舞特点的《安代舞》就是一例，它在蒙古族地区流传甚广，成为群众喜尚的娱乐形式。传统的汉族民间舞蹈，如"舞狮"、"舞龙"、"踏歌"等，依然在民间演出，只是异族侵凌下，农民起义频繁，歌舞升平之象日趋凋零罢了。

元杂剧是中国戏曲发展的黄金时代，不只出现了大量作品，也产生了象关汉卿、马致远、白朴、王实甫等伟大剧作家。元杂剧吸收了宋代宫廷队舞的音乐和舞蹈，亦吸收了民间舞蹈中的许多生动舞姿。值得注意的是这个时期的元大都五方杂处，许多少数民族的舞蹈也被元杂剧的表演所吸收，当然武术和杂技也成为元杂剧表演的重要内容。这种趋势在明清传奇和清代至近代的京剧和地方戏中得到进一步加强。

在上述戏曲表演中，舞蹈艺术从以下三个方面得到吸收和发展：一是表演生活动作的舞蹈化，这种表演，元杂剧剧本中称之为"科"。如关汉卿《救风尘》第四折有："外旦怕科"、"周舍夺科"、"周扯二旦科"等，都是通过夸张的、舞蹈化的形体动作来表现生活及角色的心理。在京剧中，这种舞蹈化的生活动作被称为"做"，是京剧"唱、念、做、打"四大要素之一。二是武打。明清以来的古典戏曲中，武打逐渐成为最重要的艺术形式之一，在清代的部分地方戏和京剧，尤为重要。这种武打，固然吸收了中国人体文化中武术及杂技的成分，但对于自古流传的"武舞"的继承更为直接，因为戏曲中的武打显然不以竞技为主，而是一种舞蹈化的表演。例如京剧中的武打，是在锣鼓等"武场"的伴奏之下表演，有时还加入唢呐等"文场"乐器的伴奏，形体动作夸张并突出美感，动态的对打与静态造型——"亮相"结合，形成了一种特殊的舞蹈艺术，深受观众喜爱。三是插入性舞蹈，其中又有两类，一类与剧情关系密切，表现人物的心理和身份，如元杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》楔子中有安禄山《胡旋舞》的穿插，沉香亭畔的小宴上，有杨贵妃登盘舞《霓裳羽衣》的表演。安禄山善《胡旋舞》，杨贵妃善《霓裳羽衣》均载于史籍，上述表演是贴合剧情的，但剧中的舞蹈并不一定是唐代舞蹈的原版，可能经过加工提炼，以适合剧情需要。第二类是与剧情无直接关系的插入性舞蹈，其功能是铺垫和调节观众欣赏的兴致。如元杂剧《刘玄德醉走黄鹤楼》（朱凯著）中，就插入整段的宋代民俗舞《村田乐》，故事讲的是关平奉诸葛亮之命，到黄鹤楼给刘备送衣时，途中问路遇到村姑和伴儿，这两个群众角色正在对舞对唱。虽然删掉这一段并不妨碍剧情发展，但加上它可以增加观众的趣味。与此相类似的还有"小放牛"，牧童与村姑一问一答，载歌载舞，原见于清传奇剧《牧羊记》中，后被许多地方戏和京剧所采纳，并且成为一段独立的小品。

考虑到舞蹈化的"做"、"打"以及

深受观众喜爱的穿插性舞蹈，舞蹈在元、明、清戏曲中的位置之重要是显而易见的。

除了戏曲之外，元、明、清舞蹈也在民俗文化活动中得到了长足的发展。当时的行香、走会及各种社火活动，都少不了多姿多彩的民俗、民间舞蹈，如高跷、旱船、舞狮、舞龙、各种鼓舞和秧歌舞等，并且传延至今不衰。这些民俗舞蹈除了具有群众性这一明显的特点之外，还具有浓厚的地方色彩，如秧歌和腰鼓，在中国北方广泛流传，但又可分为西北、华北与东北等不同类型，从舞姿到伴奏音乐，有许多细微的差别，表现了各地的风土人情。

【巫舞】

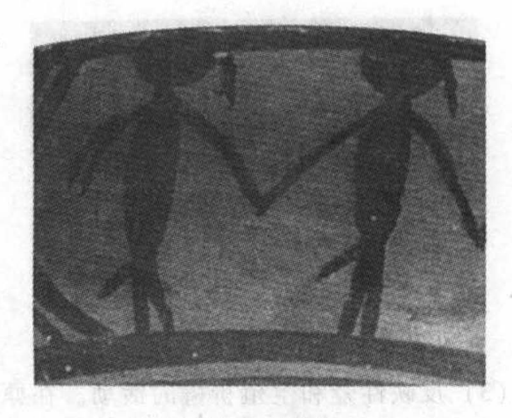
原始舞蹈是人类原始文化的基本形态。其实这个时期的所谓舞蹈和后来的舞蹈在本质上有着很大的不同，它包括武术、杂技与原始体育的成分，因此可称为“人体文化”。不管是漠北的内蒙古阴山岩画，还是遥远南疆的云南沧源



跳舞纹盆

岩画所保存的原始民族的文化遗存，都是这种综合舞蹈、杂技、武艺、祈祷、祭祀为一体的人体文化的表现。

甘肃秦安大地湾地画以及青海大通县孙家寨出土的舞蹈纹饰陶盆表明，中



跳舞纹盆（局部）

国原始舞蹈大体可分为四类：(1) 反映狩猎、农耕等生产劳动及有关的祭祀祈祷活动的舞蹈。内蒙古阴山崖画的不少描绘就是此类。传说中的帝王伏羲氏舞

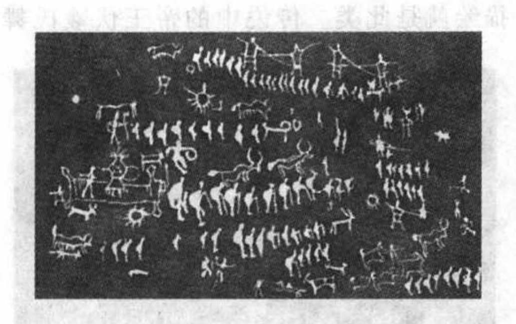


野牛和舞者　甘肃黑山岩石

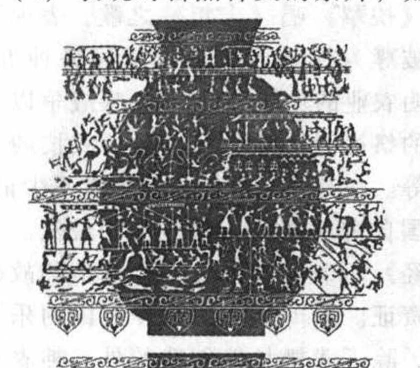
《凤来》唱《网罟》之歌，表现了这位人首蛇身的始祖神发明网罟、教民捕捉鸟兽的功绩；以及那位牛首人身的炎帝舞《扶犁》唱《丰年》之歌，表现了这位被尊为神农氏的圣人教民播种五谷、发明农业的功绩。(2) 反映战争以及有关的祭祀祈祷的活动，包括武技的训练等等。在有关岩画的古籍中有不少记载，中国自古就有舞、武同源的说法。《山海经》记载的刑天与帝喾战争的故事可为资证。据传刑天就是神农氏的乐工大臣，除了武舞是他创造的外，神农氏教民稼穑的乐舞《扶犁》也是他的创作。


岩画

(3) 反映性爱和生殖祈祷的活动。在原始社会中，这类舞蹈对生殖器的崇拜表达了人们对氏族不断繁衍的愿望。内蒙古自治区乌兰察布岩画中乳房丰满、大腹、夸大阴部的女性裸体及两性拥抱而


岩画

舞的图像，和1938年在新疆天山山脉发掘的原始社会后期的以生殖崇拜为主体的大型岩画，都是这类舞蹈的生动写照。传说女娲补天之舞《充乐》就是这类舞蹈。(4) 表现对自然神灵的崇拜，如对

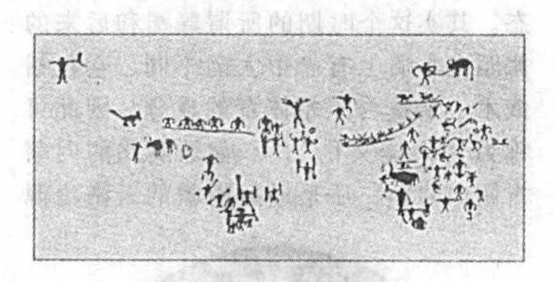

宴乐攻战铜壶针刻画展开图

日、月、星辰和山、河、风、雨的祭祀和对人生重要历程的祈祷的舞蹈。

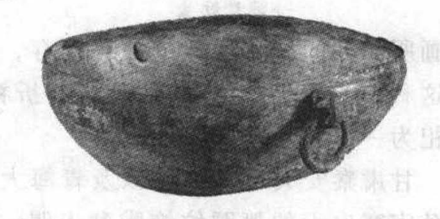
综观中国原始舞蹈，虽然它与世界各民族原始舞蹈有共同之处，如生殖崇拜、图腾崇拜等等，但亦有其独具的特色，第一是舞、武同源互润；第二就是强调人的意识。不少民族传说他们的舞蹈是神的创造、上帝的赐予，中国的原始舞蹈，除了个别传说外，多数舞蹈都是人间创造的反映。例如赞颂伏羲、女娲的《凤来》、《充乐》、《扶犁》，它们都是纪念生活中的英雄、贤者，这无疑是中华原始乐舞的最大特色。它的影响很大，后来的六代舞继承了这个传统。

【“六代大舞”】

周代是中国乐舞文化的第一个高峰。特别是西周对公元前26世纪至前11世


云南沧源岩画

纪流传的历代乐舞的整理和规范，可称为人类文化史上的一个空前的壮举。从此，乐舞具有了统领其他文化的崇高地位。


刻纹宴乐书像杯

周武王之弟周公，在“制礼”的同时“作乐”，用“乐”这种声形谐和的艺术形式体现礼、培育礼。“礼”“乐”相辅相成，构成了周公辉耀千古的乐政思想。这里的“乐”就包括音乐和舞蹈，当时的乐与舞是不可分割的整体。


嵌错宴乐纹壶

周公在“制礼作乐”的通盘设计中，除了组织力量创作了纪念他父兄建周灭纣的功绩的辉煌乐舞《大武》之外，还把传说中的帝王，从黄帝、尧帝、舜帝、禹帝到商汤五位先贤时的乐舞整理恢复了起来，与纪念周武王的《大武》并称为“六代舞”，成为雅乐舞蹈的先声。

“六代舞”是周代雅乐的主要内容。

周朝宫廷雅乐舞蹈除“六代舞”外还有“六小舞”，即《帗舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《干舞》和《人舞》，此外还有《象舞》和《万舞》。民间和贵族家庭的乐舞称散舞，少数民族的乐舞称《四夷乐》，至于具有宗教色彩的《傩舞》、《巫舞》则更是历久不衰。

周代由于极为重视礼乐，因而掌管礼乐的机构相当庞大，这在人类文化史上是空前的。这种乐教思想在先秦儒家的著述中得到了系统的发展。

春秋时代，随着诸侯国的强盛，西周的礼乐制度遭到了破坏，但各诸侯国的宫廷女乐和民间乐舞蓬勃发展起来。当时歌舞艺术除在宫廷宴饮中表演外，在外交场合也常常作为招待宾客的表演节目，舞人和乐器还曾作为礼品或贡品，而且诸侯的乐舞打破了周初乐舞的等级和限制。儒家将乐舞视为教化工具，忽视了它的娱乐功能，但在实践中民俗乐舞不可阻挡地发展起来。

【百戏与杂舞】

秦始皇建立了第一个中央集权的封建国家后，把民间的角抵戏引入宫廷，废除了以舞象功的礼乐，这对后世的艺术发展起了特殊作用。汉武帝大兴角抵百戏，其实不过是秦制的发展。


彩绘陶乐舞杂技俑

至汉武帝时举行了规模空前的大型文艺体育大汇演：“元封三年（公元前


对舞玉人


胡旋舞

108 年）春，作角抵戏，三百里内皆来观——六年（公元前 106 年）夏，京师

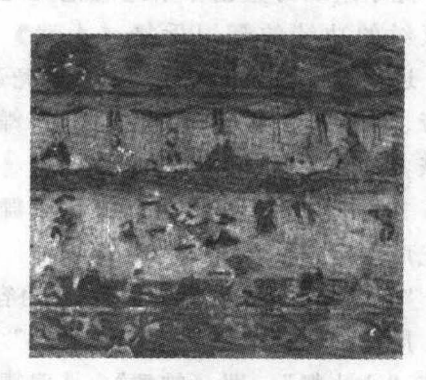

玉舞人

民观角抵于上林平乐馆。”汉武帝为了招待四方来朝的外国大臣，作大赏赐和盛大的演出，“作巴渝、都卢、海中、砀极、漫衍、鱼龙、角抵之戏”（《汉书·西域传》）。

“巴渝”就是“巴渝舞”，古代西南少数民族创造的歌舞。“周武王伐纣歌舞以凌”的进军行列中就有此舞。西汉一直保留此舞，魏改名为“昭武舞”，晋改名为“宣武舞”，都是以舞象功，用于寺庙祭祀的武舞。“舞剑弄丸”是在汉代角抵百戏中最常见的表演项目。


舞蹈俑

皇家的提倡使角抵戏在汉代得到了空前的发展，至东汉时已极为丰富。张衡的《西京赋》曾生动地描绘了“临回望之广场，程角抵之妙戏”的盛大演出


宴饮观舞图（局部）

情况。从他的诗赋中可以看出，每次演出分五大场，每场之中又包含许多内容，这就是舞蹈、杂技、武艺、幻术和歌咏


韩熙载夜宴图（局部） 顾闳中

的综合表演。

宫廷的乐舞百戏是综合性演出，富豪贵戚的家庭宴乐也多含有杂技的成分。四川成都羊子山东汉墓里出土的“丸剑宴舞画像砖”就刻画了宴会后管乐齐鸣



伎乐奏团图

的“雅舞”及杂舞的技艺表演。手持兵器的舞技或武艺表演，在汉代画像石中有大量刻绘，有舞剑、舞棍、舞刀、干舞、戚舞等多种。河南南阳画像石上就刻有鸿门宴上项庄、项伯舞剑的故事，四人神态各异，性格鲜明，可以说是汉画像石中的佳作。



大傩图

汉代的长袖舞和巾舞也很盛行，另有即兴歌舞和宴饮中的“对舞”。“对舞”形式多种多样，有女子长袖对舞，也有男女长袖对舞和男子宽袖长袍对舞。汉代画像石中也有常服短袖的男子对舞形象。这种对舞要求前一人舞罢，顺邀另一人起舞。宴会中一般是主人先舞，客人起舞为报，对舞姿舞容都很考究，否则就是失礼。

在汉代，宫廷女乐和贵族富豪家中的“舞姬”表演艺术都极高，但在史书上留名的只有善于翘袖折腰之舞的汉高祖宠姬戚夫人和汉武帝宠姬李夫人。据



赵飞燕画像

传，汉成帝的皇后赵飞燕也能歌善舞，尤其特别的是能在掌上舞，成为舞史上的奇谈。



乐器瓦当

周代的乐舞思想和美学追求在孔子的弟子公孙尼子编写的《乐记》中得到阐述。汉代的舞蹈美学观在东汉傅毅的《舞赋》中得到阐释。他所做的《舞赋》开头有序，假托楚襄王与亲王的对话，

商谈夜宴中用什么节目，由此引入对女乐的描述。

两晋和南北朝时代是中国历史上民族大交融的时代。这一时期的民间舞蹈名为“杂舞”，包括从前代继承下来的和当时所创造的舞蹈。融合包括汉、魏以来的杂舞和江南的“吴歌”、荆楚的“西曲”等歌舞，形成了“清商乐”。与



天魔舞石雕

汉族的“清商乐”相并行的，有少数民族的“胡乐”、“胡舞”。这时，随着民族间的频繁交流，大量的少数民族乐舞和一些外国乐舞传入中国北方，如天竺乐、龟兹乐、疏勒乐、安国乐、高丽乐、康国乐、高昌乐等。这种交流融合又形成了汉族乐舞“西凉乐”。

另外，由于南北朝朝野崇信宗教，佛、道盛行，也出现了以宗教文化为背景的宗教乐舞。在云冈、龙门和敦煌等文化宝藏中，留下了天宫乐舞与民俗乐



八人乐舞扣饰



天魔舞壁画

舞的遗姿。

【少数民族舞蹈】

元明以来，在汉族的乐舞艺术转向戏剧发展时，少数民族的乐舞却在边地、山区走上了独特的发展道路。



苗民踏歌图

《十二木卡姆》是在维吾尔族中流行的古老大型歌舞，包括叙诵歌曲、民间叙事组歌、舞蹈组曲、即兴乐曲等340多首，长期在民间流传，至今已有500年的历史了。

蒙古族的舞蹈大多雄健有力。蒙古统一全国后，其乐舞流传到中原，其中《倒喇舞》从元代一直流传到清代。《倒


台湾少数民族舞蹈

喇舞》有鲜明的蒙古族风格，舞者顶灯起舞，越舞越快，飞旋如风，十分精彩。

藏族的《锅庄舞》相传已有五六百年的历史。它包含携手歌舞的男女合跳舞以及有着较大的腾跳动作和旋转动作的女子舞。藏族还有一种综合性表演的《热巴舞》，包括铃鼓、杂技、说笑话和各种民间舞，形式活泼自由，多由卖艺的民间“热巴”艺人表演。

瑶族的《长鼓舞》是祭神时跳的舞蹈，每当节日期间，瑶族的男男女女都去参加“踏盘会”，以娱神为主，人们打起长腰鼓载歌载舞。青年男女在歌舞中选择自己心爱的人，双双回家。《长鼓舞》至今仍是瑶族人民喜爱的舞蹈形式。

苗族的《芦笙舞》是在苗族中流传最广、最普遍的舞蹈，一般由男子吹笙在前领舞，女子在后面随音乐而舞，可快可缓，带有竞技性质。

壮族的《师公舞》、《扁担舞》、《横鼓舞》是有着不同特色的舞蹈，他们多以器物、扁担、鼓等击打出和谐的音响，边打边舞，动作纯朴、刚健。

朝鲜族的舞蹈优美动人，如《农乐舞》、《长鼓舞》等都很著名。

此外，如彝族的《阿细跳月》、傣族的《孔雀舞》、高山族的《杵舞》等，都有着悠久的历史和高度的艺术价值。

十五、文艺巨匠

【屈原】

约前 340 年，屈原出生于楚国一贵族家庭。

约前 320 年，受到楚怀王的高度信任和重用，官为左徒。对内与楚怀王商议国事，颁布号令；对外则接待宾客，应对诸侯，是楚国内政外交的核心人物。

前 304 年（约楚怀王二十五年），屈原被第一次放逐。忧愤之下，作《离骚》。

前 299 年（楚怀王三十年），楚怀王被诱骗入秦，3 年后死于秦。

约前 290 年，屈原被襄王放逐到沅、湘一带。

前 278 年，因楚国都城郢（今湖北江陵）被秦攻破，屈原于悲愤交加中，自沉于汨罗江。每年农历的五月五日就成了人们纪念屈原的端午节。

历史影响

屈原是我国文学史上的一颗巨星，又是一个政治家，一个伟大的爱国者。作为政治家，他是一个悲剧人物，而作为一个诗人，正是这样的悲剧成就了他非凡的文学业绩。他既以杰出的文学创作享誉后世，又以他高尚的人格受到后人的尊崇和景仰。

屈原是楚辞这种新诗体的开创者。楚辞本意是泛指楚地的歌词，后来专称以屈原的创作为代表的新诗体。这种诗体有着浓厚的地域文化色彩，用绮丽的文辞，蕴涵复杂的思想，表达丰富的思想情感。洋溢着浓厚的神话色彩和浪漫主义色彩。

屈原的作品有《离骚》、《九章》、《九歌》、《招魂》、《天问》等，其中最重要的代表作是《离骚》。全诗 370 多句，2400 余字，是楚国民间歌谣的基础上创建的一种新诗体。它比之《诗经》，句式较长，篇幅扩大，词汇瑰丽，想像奇伟，具有浓厚的浪漫主义色彩，极富艺术感染力。它是屈原在政治上遭受挫折后，对过去和未来的思考，也是作者自己这个崇高而痛苦的灵魂的自传。诗歌通过大量的香草、美人等具有象征意



屈原像

义的辞藻铺叙，通过天上、地下驱使神灵的辉煌奇幻的艺术场景，通过反复表述自己的心迹——绝不放弃自己的理想而妥协从俗，宁死也不肯改变自己的人格，塑造了一个崇高的、诗人自己的形象。

后世常常"风"、"骚"并称，"风"是指《诗经》中的《国风》，而"骚"就是指《离骚》。

另外的作品，如《九章》，由《惜诵》、《涉江》、《哀郢》、《怀沙》、《橘颂》等9篇作品组成，有的是咏物，有的是纪行，善于把纪实、抒情、写景相结合，以优美华丽的文字写出了复杂的内心世界。《九歌》是由11篇作品构成，是一组祭神所用的乐歌，既有古老的神话色彩，也表现着诗人对人生的感受和领悟。《招魂》是借楚地"招魂"的习俗，用神奇的想像力和创造力写成的一篇奇异之作。《天问》更是一篇奇文，它就自然、历史、社会等方面，一口气提出了172个问题，为前人所不敢言。

总的来说，屈原开创了楚辞，与《诗经》共同构成了中国诗歌乃至整个中国文学的两大源头，形成"风骚传统"，对后世文学产生了无穷的影响。

屈原有一个高贵的灵魂。他是一个矢志不渝的爱国者，他不仅是一位杰出的诗人，还是一位政治家，他一生以国家的兴亡为己任，追求一种美政的理想。他虽然坚持美好的理想，保有美好的情操，想为国家和人民做点事情，可是就像骏马被绳子捆住了四条腿，动弹不得。他就是在这种孤立的环境中坚持真理，坚持独立的人格，最后宁可以身殉自己的理想，以死完整自己的人格，也不肯同流合污或隐居不问世事。他的爱国主义精神也受到后世的高度评价。在遭到流放后，摆脱困境的最好出路就是离开楚国，但出于对这片土地的无限热爱和眷恋，他最终没有远走他乡，而是在楚国都城被秦军攻占后，在绝望中投江自尽了。

生平小传

屈原一生的悲剧命运与他的祖国——楚国的命运是分不开的。屈原所处的时代是战国后期，正是诸侯国之间的战争最激烈的时候。经过商鞅变法后的秦国实力最强，而楚国也是一个大国。出身贵族的屈原怀抱着一腔改革内政、振兴楚国的热忱，渴望实现自己的"美政"主张，由强盛的祖国来统一六国。

在屈原20多岁的时候，他就成为了楚怀王的左徒。据《史记》记载，他"博闻强记，明于治乱"，非常善于外交辞令，掌管着楚国的内政外交，在当时楚国的政治舞台上是一个非常杰出的人才。他的主张是制定宪令，并联齐抗秦，在秦国特别强大的情势下，这是一个明智的策略。

但当时楚国内部小人横行。《史记》上说，有一次，怀王命他草拟法令，稿子还未写好，一个素来嫉妒他的同僚上官大夫看见了，就想夺过去看。这如何使得，这可是尚未决定的国家机密！屈原断然拒绝了，他就在楚怀王面前搬弄是非，说每次法令颁布出来，屈原总是夸口说，要是没有他，谁也办不了。怀王听信此言后很不高兴，就疏远了屈原。

秦王生怕齐楚联手，成为他称霸的障碍，就买通了使臣张仪，来打破齐楚联盟。张仪勾结和贿赂了楚怀王的小儿子子兰、宠妃郑袖，破坏了齐楚联盟。

后来屈原被派往齐国联盟，但无功而返。怀王恨张仪入骨，但当张仪再到楚国来时，怀王却再次听信郑袖的话，竟然放了张仪。刚从齐国回来的屈原问怀王为什么不杀了张仪，反而听信谗言。怀王追悔莫及。怀王二十四年（前305年），昏庸的怀王竟与秦国联姻。屈原联齐抗秦的政治主张失败了。大概就在这个时候，屈原三闾大夫的官职被罢免，他被流放了，地点是汉北，即汉水上游，在今湖北一带。

怀王二十八年（前301年），秦伐楚，占领8城，诱骗怀王到秦国会盟。以子兰为代表的贵族集团怕失去秦国的欢心，力劝怀王赴约；屈原等认为秦是虎狼之国，不可信，不可前去。但怀王在子兰的怂恿下，还是去了。结果一去就因不肯割地，被扣留不放，3年后，竟死在了秦国。

太子授继位，这就是楚襄王，子兰继续当权，使上官大夫再次在襄王前进谗，襄王“怒而迁之”，屈原遭到了第二次流放，被放逐于江南。路途艰险，环境恶劣，诗人的身心受到了巨大的创伤。在放逐途中，他一刻也没有忘记要返回故都郢，写下了“鸟飞返故乡兮，狐死必首丘”的诗句。

襄王二十一年（前278年），秦将白起攻破楚都郢。次年，秦兵大至，攻陷楚国巫郡，情势危急。屈原既无力挽救楚国的危亡，又深感政治理想无法实现，悲痛欲绝，他不愿看到楚国的沦亡，在农历五月初来到了长沙东北的汨罗江边，自沉于江中，终年62岁。

据《史记》记载，屈原来到了汨罗江边，颜色憔悴，形容枯槁。一个渔父问他是不是三闾大夫，为什么到这里来？屈原说“举世皆浊而我独清，众人皆醉而我独醒”，所以被流放。渔父劝他不如随波逐流，何必一个人痛苦呢？屈原却回答说，宁可葬身鱼腹，也不愿蒙上世俗的尘埃。于是，屈原作了《怀沙》赋之后，就自投汨罗江而死。

【司马相如】

前179年出生于蜀郡成都（今属四川）。

前165年左右（少年时代），曾读书学剑。文帝、景帝之交，蜀郡太守文翁大兴教化，起学官于成都市中，相如与蜀中青年10余人被派遣赴长安学习。

前156年左右（景帝初），以家境殷实，捐得武骑常侍。因梁孝王来京，相如称病辞官，投奔梁园，与邹阳、枚乘等著名文士交往，作《子虚赋》。

前144年（中元六年），梁孝王死，相如回成都，因家道衰微，依临邛令王吉。因王吉而得卓王孙宴请，与卓王孙



司马相如像

新寡的女儿卓文君恋爱，并自由结合。

前140年左右（武帝初），相如因《子虚赋》得武帝赞赏，及做狗监的同乡杨得意之荐举，得到召见，作《天子游猎赋》（即《上林赋》），大得武帝欢心，被任用为郎官。

前130年（元光五年），武帝因开发西南事受阻，相如被派遣为特使，首度奉使西南，作《喻巴蜀檄》。前129年（元光六年），拜中郎将，再度奉使西南。

前118年（元狩五年），相如因长期患糖尿病，不治而卒。

历史影响

司马相如的主要成就有两个方面，一是文学创作，一是从政活动。

在文学创作方面，相如是赋史上最重要的作家。辞赋是中国古代的重要文体。在西汉鼎盛时期，武帝提倡通过写作辞赋来“润色鸿业”，司马相如在作赋理论上提出了“合綦组以成文，列锦绣而为质”、“包括宇宙，总览人物”的主张。所作《子虚赋》、《上林赋》标志着汉代大赋的成熟。从屈原为代表的楚辞到司马相如为代表的汉赋，完成了一个由诗到非诗，即辞体散文化的过程。

大赋多设为问答，铺陈都邑的繁华、宫苑的富丽、物产的丰饶以及天子的声色犬马之乐，对大一统的汉朝予以颂扬，对封建统治者则略寓规谏，史称“劝百讽一”。大赋往往辞藻华丽、手法夸张、韵散结合，有图案化倾向。

大赋而外，司马相如影响较大的作品还有一篇抒情为主的《长门赋》，此赋相传是汉武帝金屋藏娇的陈皇后失宠后，为唤回汉武帝的宠爱而用千金求相如所作，它写出了封建时代后宫女性共同的可悲遭遇，及其痛苦的心情，有一定典型意义，对后世“宫怨”题材的诗歌创作有深远的影响。

在从政活动方面，相如曾两度奉使西南，为汉代的西南开发作出了有益的贡献。建元年间（前135年左右），武帝置夜郎为犍为郡，并调遣巴蜀的兵卒参与筑路工程，开辟了一条从今四川宜宾直通云南的道路。这次开发过程中，由于征调劳力等举措失当，在巴蜀民众中引起惊恐和不安。为了安抚民心，武帝于元光五年（前128年）派司马相如为特使，回故乡去处理事件。相如专门撰写了一篇文告，即著名的《喻巴蜀檄》，对巴蜀民众进行了安抚。文告通过巴蜀二郡太守，下发到县乡，平息了事端，促进了对西南的开发。

尔后西南各部首长都想效法夜郎与汉交通，武帝为此咨询了司马相如，相如从历史沿革和地理位置上加以分析，认为这些地方与蜀郡靠近，道路容易沟通，在秦又曾设置郡县，恢复起来比较容易，应该优先考虑。武帝接受了相如的意见，拜相如为中郎将，于元光六年（前129年）再度持节奉使西南。由于当时蜀地的长老多认为沟通西南夷没有多大意义，相如经过反复考虑，又写了一篇劝蜀父老的文章，一方面向朝廷转述蜀父老的意见，另一方面又用使者的口气，申说通西南夷，是为建“非常之功”的“非常之事”，虽然于百姓有劳，却是德化四方，安定天下的大业。这次相如乘着驷马，经过蜀郡，受到太守的远迎，县令肩荷弩矢开道，成都人都觉得脸上有光。相传相如初入长安，于成都城北升仙桥送客观题字曰：“不乘高驷马，不过汝下。”这次奉旨出使西南，

实现了他毕生的夙愿。北宋时重修此桥，遂改名“驷马桥”，沿称至今。

生平小传

司马相如在文、景时代的遭遇，相当落寞。景帝时虽曾捐得一个郎官，任武骑常侍，但他并不长于武艺，而长于辞赋。不巧的是，景帝对辞赋缺乏兴趣，就这样相如一直得不到赏识。梁孝王却是一个文学爱好者，他创建梁园，招徕文士。梁孝王到长安，随行如邹阳、枚乘、庄忌都是一批著名文士，与相如非常投机。因为这个原因，他毅然辞去武骑常侍的职务，投奔梁园，参与文会，并写下了著名的《子虚赋》。

可惜好景不长，梁孝王一死。相如再次回到成都，已是家徒四壁，一贫如洗，不得不依托故人临邛令王吉，暂时住进了这个小县城墙下的一个小亭子里。

临邛县的财主很多，卓王孙为首富。看在县令王吉分上，卓王孙邀请相如出席盛宴。席间王吉请相如弹琴，没想到司马相如竟与卓王孙的女儿卓文君一见钟情。他们骑马私奔到成都，文君初到相如家里，看到的却是四壁空空。

卓王孙恼羞成怒，不给经济上的任何援助。相如和文君手头拮据，在他们最为困窘的时候，竟典当了卓文君的衣物，合计开店，经营餐饮。杜甫《醉时歌》“相如逸才亲涤器”，说的就是此事。欣托居《相如》其一，咏其事道：“一女当垆锦里秋，千金难赎富翁羞。莫笑相如亲涤器，日前典得鹔鹴裘。”

司马相如和卓文君，是正式载人史册的我国历史上第一对自由恋爱的夫妇，因为他们的知名度高，所以对后世的影响也很大了。

据《史记》记载，临邛富豪卓王孙请县令王吉和司马相如赴宴，酒酣饭饱，王吉亲自将一张琴送到相如面前，道：“听说长卿精于此道，请奏一曲助兴如何？”相如嘴上推辞，手上技痒，就拨弄了一两支曲子。加之他听说卓家有个漂亮的女儿叫文君，刚死了丈夫，对弹琴也很在行，所以借着与县令的交情，暗中是想挑逗她那寂寞的芳心。文君呢，这时早已躲在窗下偷看，对相如发生好感，惟恐与他失之交臂。宴罢，相如用重金买通文君的侍者，传达了倾慕的心意。于是文君不顾一切，当夜就和相如一道私奔了。

据晋人葛洪《西京杂记》记载，相如与文君不顾物议，回到成都，却并不是终日里琴棋书画，卿卿我我。原因很简单，他们手头拮据，囊中羞涩。由于没钱打酒，竟典当了文君心爱的时装鹔鹴裘（用一种绿色水鸟毛羽织就的毛衣），小两口还抱头痛哭一场。没奈何，他们就合谋算计，开一爿夫妻店，一个轻拢云鬓、当垆卖酒，一个穿了围腰、跑堂涤器，全不顾斯文扫地。他们这些行为羞得卓王孙赶紧给女儿送银子，免得他们再在外面丢人现眼。其实文人穿围腰，夫人站柜台，自食其力，在当时很有勇气，不丢人，兹事因而传为千古佳话。

汉武帝时代，司马相如才时来运转。一是因为武帝爱好辞赋，读《子虚赋》，大加赞赏道：“朕独不得与此人同时哉！”二是因为武帝身边的狗监杨得意，恰是相如的四川同乡，武帝听他讲，才知道自己喜爱的辞赋作者，原来是一个大活人，相如也才得到召见，并作《大人赋》，大得武帝的欢心，认为飘飘然有凌云之气。从此相如改变了贫困的处

境，登上政治舞台，并在政治上有了大的发展。可见在成功的途中，机遇对一个人的重要性。

欣托居《相如》其一咏其事道："梁苑归来正苦贫，一篇子虚气凌云。辞章纵令惊天子，犹幸狗监是故人。"

【司马迁】

约前130年左右，少年时代，司马迁"十岁诵古文"，并向当时著名的大儒孔安国、董仲舒学习。

约前120年左右，20岁时，第一次漫游，到二十三四岁时方返回长安，足迹遍布大江南北，他广泛地搜集史料，核查史实。

前116年，司马迁被选作郎中，经常随汉武帝巡幸，他借机四处考察。

前111年，司马迁被派往西南少数民族地区，进行安抚。他一路调查少数民族的风土人情，收集各种资料。

前108年，司马迁被任命为太史令，正式开始史官生涯，更加勤奋地写《史记》。



司马迁像

前99年，为李陵辩护入狱，受腐刑。直到50岁出狱，任中书令。充当"闺阁之臣"。

前93年，完成《史记》。

历史影响

太和四年（前93年），司马迁完成了旷世巨著《史记》。这部书不仅是我国文学和史学上的重要著作，就是在全世界，也是一部奇书。鲁迅先生赞它是"史家之绝唱，无韵之离骚"。

《史记》是一部不朽的历史巨著。全书130篇，50多万字。其中包括本纪12篇，表10篇，书8篇，世家30篇，列传70篇。所谓纪传体，就是用"本纪"记帝王，用"世家"记侯，用"列传"记各种人和事，用"表"记时事，用"书"记制度。《史记》成"一家之言"，司马迁在每篇后都写一篇"赞"，进行评论。他第一个把政治、经济、军事、伦理、道德、文学、艺术、科学、宗教等都包容在历史学的研究范围内，开拓了历史研究的新领域，推动了我国历史学的发展。《史记》也成为我国封建社会"正史"之首。以后历朝历代修史，多以《史记》为范本。

司马迁先进的史学观念，不仅表现在历史编纂学方面，而且更重要的是表现在他的史学思想方面。封建帝王都认为自己的统治能千秋万代，如秦始皇取名始皇，就是取意子子孙孙皆为帝王之意，汉高祖亦然。而司马迁则认为历史是连续的、发展的、变化的，直接否认了这一点，这在当时是充满反叛精神的。司马迁也不以当时的观点评价历史人物。如"世家"本是为王公大臣作传，司马迁却将"布衣"孔子、"反民"陈胜列

入“世家”，以表彰他们对历史发展所做的巨大贡献。司马迁明确提出了以史为镜的思想，他的史学观念已达到一个空前的高度，后来的许多封建史学家都无法企及。

在文学史上，《史记》开了纪传体文学的先河。唐宋的散文、宋元的话本、明清的小说，直接继承了《史记》的现实主义传统。其中很多篇章是传记文学的典范之作，《陈涉世家》、《鸿门宴》等被选入现行中学语文课本。他叙述故事，往往曲折生动，高潮迭起，引人入胜。《史记》中富有传奇性的材料，成为戏曲家选材的宝库。《完璧归赵》、《霸王别姬》、《文君当垆》等等，都是票友们喜爱的剧目。尤为突出的是他注意吸收口语，使《史记》千载而下，仍通俗易懂。如陈胜怀有鸿鹄志的豪言壮语：“燕雀安知鸿鹄之志哉！”项羽要替代秦始皇的雄心大志：“彼可取而代也。”等等，很能表现人物性格，至今仍有鲜活的生命力。

司马迁也是以实地考察来证史、写史的第一人。为网罗“天下放失旧闻”，公元前216年，在他20岁时，开始漫游大江南北。据《太史公自序》和其他篇章的记载，他从京师长安出发，南下至江陵，渡江辗转到汨罗江。凭吊屈原，禁不住悲从中来，潸然泪下；沿湘江溯流而上，到九嶷山（在湖南宁远县），瞻仰帝舜陵墓，观看有关的文物和书册。为了获得关于大禹的文献资料，他又亲探“禹穴”。北上到淮阴（今江苏江阴县），淮阴是韩信的故乡，也是当年韩信被封侯的地方。司马迁为了了解韩信的一生经历，深入街巷，访韩信的事迹；又向北来蓟汶水、泗水一带，拜访孔子庙堂里的车服、礼器，为了进一步研究儒家的学说，司马迁虚心地向当地的儒老们请教；又到秦汉之际风云人物的故里访问，对楚汉相争的战场进行实地考察，挽救了大量史料，使得《史记》中有关秦末汉初的这段历史记载十分周详。

元鼎六年（前111年），司马迁35岁时，被派往西南少数民族地区进行安抚，他借机深入调查各少数民族的经济、政治、社会生活和风土人情，将它们写进《史记》中。这次出使，他形成了民族统一思想，开了为少数民族立传的先河。

生平小传

天汉二年（前99年），汉武帝派得宠的李夫人的哥哥李广利率军攻打匈奴右贤王，李陵为后方辎重官。不料李陵所率的5000步兵，被匈奴3万骑兵包围，又得不到支援，战士们仍浴血奋战，最后拿空弓冒白刃敌拼命。不得已，李陵投降了敌人。李广利本无将才，虽未遇到匈奴主力，也被打得落花流水。好大喜功的汉武帝非常生气。一些阿谀苟合之徒不敢得罪李广利，怕其妹李夫人给汉武帝参一本，讳言李广利的败绩，诿过于李陵。正直的司马迁为李陵说了几句好话，借以发泄对那些阿谀苟言之徒的不满。汉武帝却认为他在为李陵开脱而贬损李广利。于是天汉三年（前98年），司马迁以诬罔主上的罪名，被判处死刑。汉代法律规定，犯罪的人可以交50万钱赎死，或以腐刑免死。腐刑是一种阉割生殖器的残酷刑罚。司马迁家境并不宽裕，他只有两种选择：死或受腐刑。生死之间，他千思万虑为免除污辱，最好选择死去。不写完《史记》，他是不该一死了之的，于是他决定下蚕

室，忍受这奇耻大辱。这次灾难给他的打击是致命的，“是以肠一日而九回，居则忽忽若有所亡，出则不知所如往，每念斯耻，汗未尝不发背沾衣也”。他的痛苦、悲愤之情跃然纸上，历历在目。然而个人的悲剧并未葬送他崇高的事业。为完成“究天人之际，通古今之变，成一家之言”的《史记》，司马迁以血和泪日复一日地默默工作。他是为《史记》而活着的，《史记》写成后仅数年，他就逝世了。

前96年，司马迁出狱，汉武帝任他为中书令。原先他的俸禄是1000石，现在增加到2000石了。中书令是一个离皇帝很近的官，掌管政府的诏书、表章等机要事务，这引起很多人的不满。

面对这些，司马迁毫不在意，他除了发愤写作外，对其他事情一概不闻不问。甚至他的好朋友任安都不理解他，写信责备他既然位居高位，为什么不推荐贤人？司马迁说，自己身受腐刑，“身残处秽”，和竖宦同列，即使才高行美，又有什么光荣尊贵可言呢？的确，中书令名为显职，实则是很卑微的。只有生理不正常的人，皇帝才会让他担任此职。更何况他此时已看清汉武帝残暴的本质，所谓“行莫丑于辱先，诟莫大于宫刑”，这两样，司马迁都经受了，早已“悲莫痛于伤心”。他将所有的愤怒、耻辱，都化作笔墨写进他的人物故事中去了。这种当代人写当代史，而且是褒则褒之、贬则贬之的勇气使后代一些史官为之汗颜。

司马迁能完成鸿篇巨制的《史记》，与他的父亲分不开。

司马迁的父亲司马谈，学识渊博，曾做过汉武帝的太史令，掌管天文，记载史事。他的《论六家要旨》，是古代思想史上一篇十分重要的学术论著。司马迁以父亲为荣，以史官的家世为荣。他20岁时漫游大江南北，就是其父极力支持的。元封元年（前110年），司马谈病重，弥留之际，司马谈对司马迁说：“孩子，我死你一定会担任太史的职务，那时，你不要忘记我的未尽之业。现在国家统一，盛世治史，我已来不及做史立传了，你可要接着完成它。”司马谈在生前就已着手《史记》了，现在《史记》中有的篇目就是他的手笔。司马谈把未竟的事业和伟大的抱负交给了司马迁。司马迁也向父亲立下了完成《史记》的誓言。公元前108年，司马迁继父职为太史令，开始整理父亲收集的资料，阅读父亲的藏书，在这一年，司马迁开始着手编撰《史记》。

司马迁通过实地考察和民间访问，印证了许多历史文献和传闻。如传说中孟尝君“好客自喜”，很喜欢招募天下各种人才，包括鸡鸣狗盗之徒。司马迁到薛地时，发现当地有很多顽劣子弟，与邹、鲁等地很不相同。询问当地长老，才知道当年孟尝君广招天下豪杰侠客，有6万多户人家迁居薛城，所以才形成这样一种特殊的豪强风气。为弄清“夷门”是什么，司马迁过大梁的废墟时，实地勘察，细心求证，终于弄清夷门就是城的东门。正是由于司马迁这种求实精神，《史记》才成为“实录”之作。

【陶渊明】

372年（简文帝咸安二年），遭父丧，家道中落，生活开始贫困。直至392年陶渊明28岁前，均在家读书，料



陶渊明像

理家务。

393年（太元十八年），陶渊明29岁，亲友荐其为江州祭酒，因不堪吏职，很快辞归。不久，州上又召他去做主簿，不就。

400年（安帝隆安四年），陶渊明36岁，在江陵桓玄幕府任职，因公事赴京都，五月从建康回，途经浔阳，回家省亲。次年七月前休假，七月赴职还江陵，冬天母亲孟氏卒，因母丧辞官还乡。

404年（安帝元兴三年），陶渊明40岁，始任军职，约在本年三月东下京口，出任镇军将军参军。次年（405年）改任建威将军参军。八月为彭泽县令，十一月弃官而去。

418年（义熙十四年），陶渊明54岁，征著作郎，不就，生活日渐贫困。

421年（宋武帝永初二年），陶渊明57岁。春天游斜川，平时泛览经籍、书史，同时教授生徒。426年（宋文帝元嘉三年），陶渊明62岁，贫病交加，江州刺史檀道济前往探望，并赠粱肉，陶坚决拒绝。次年疾病加剧，十一月卒。

历史影响

陶渊明的主要成就在两个方面，即诗歌和散文。

魏晋时期，虚浮华艳之风弥漫文坛，许多文人崇尚骈俪，刻意追求形式，而陶渊明的诗歌却超然尘外，独辟一家，形成了淳厚朴素、清新自然而又隐约委婉的独特风格。钟嵘在《诗品》中称陶渊明为“古今隐逸诗人之宗”。陶渊明是一位真正的隐者。他一生活了63岁，除几次不得已短暂为官外，有50多年在家乡农村过着隐士生活。特别是他42岁最后辞去彭泽县令之后，再也没有出仕。他现存的诗歌共120多首，大部分作于中年以后，真实生动地描写了他隐居躬耕的生活。像“采菊东篱下，悠然见南山”，“问君何能尔，心远地自偏”等诗句，将田园生活中的怡然自得的心境写得淋漓尽致。他在诗中描绘了清新优美的田园风光，歌唱了亲自参加农业劳动的感受，也歌咏了与友人饮酒弹琴、读书赋诗的亲密交往。凡此种种，都表现出他对隐居生活的热爱，对安宁娴静生活的追求，展示了一种随遇而安、清淡平和以及安贫乐道的旷达胸怀。他写过一些四言诗，如《劝农》、《停云》、《荣木》等，但写得最多的是五言诗，主要成就也表现在这些作品中。他的《归园田居五首》是代表作，他在诗中写他离开官场隐居田园，就像笼中的鸟飞回树林、池中的鱼游回深潭一样，感到愉快和自由。“暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树巅”，这一切都是那样的亲切可爱，这正反衬出他对污浊官场的憎恶和鄙弃。他还写他亲自参加劳动的感受，“种豆南山下，草盛豆

苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归"，虽然早出晚归，有些辛苦，但他心里充满了愉快感，因为这符合他归耕田园的本来心愿。在朴实的田园生活中，陶渊明充分体现了劳动的快乐，同时也幻想着一个没有剥削，没有压迫，人人自食其力，大家和平相处的美好生活，他的这种幻想在他写的散文诗《桃花源记》中表达的尤为充分。这些诗，语言清新朴素，描写生动形象，感情平和真挚，首开"田园诗"流派，对后代无数诗人产生了巨大而深远的影响。宋代大诗人苏轼就一首一首地和过陶诗，黄庭坚在《跋子瞻和陶诗》中说："子瞻谪岭南，时宰欲杀之。饱吃惠州饭，细和渊明诗。彭泽千载人，东坡百世士。出处虽不同，风味乃相似。"其影响可见一斑。

除田园诗外，陶渊明还写过一些咏史诗，如《咏二疏》、《咏三良》、《咏荆轲》等，都有所寄托，表现出他的政治抱负。特别是《咏荆轲》一首，他热情地歌颂了荆轲刺秦王的英勇事迹，表现了对强暴者的愤恨和强烈的反抗精神，鲁迅说它是一首"金刚怒目"式的作品。



平和淳朴的陶渊明，内心也受当时政治形势的影响，有着矛盾和冲突。作为一个大诗人，风格是多方面的，在欣赏他的田园诗的同时，还可看到他还有激烈、慷慨、豪放的另一类作品。

陶渊明的散文，数量虽然不多，但都写得清新而有情致，不少是脍炙人口的名篇。《五柳先生传》是仿史传体而写的一篇人物传记。传中的五柳先生"宅边有五柳树，因以为号"，"娴静少言，不慕荣利"，"好读书，不求甚解"，喜饮酒，家贫，但安之若素。这正是作者自己的影子。梁昭明太子萧统说他"尝著《五柳先生传》以自况，时人谓之实录"。《桃花源记》是《桃花源诗》的序，只300多字，就鲜明生动地勾画出了一幅理想社会的生活图景，对后世影响极深。这篇记文笔优美，语言精练，想像丰富，是古代散文的经典性作品。陶渊明还写过一些辞赋，清新朴实，感情真挚自然，艺术上很成熟，没有汉赋中那种堆砌辞藻典故的现象，读来流畅自然，声情并茂。如《归去来兮辞》，是他辞去彭泽县令后所作。全篇文辞精美，一往情深，是历史上不可多得的抒情小赋。欧阳修说："晋无文章，唯陶渊明《归去来兮辞》一篇而已。"陶渊明的诗文都有很高的价值。萧统在《陶渊明集序》中说："尝谓有能读渊明之文章，驰竞之情遣，鄙吝之意祛，贪夫可以廉，懦夫可以立，岂止仁义可蹈，亦乃爵禄可辞！"这个评价是非常高的。

生平小传

据《彭泽定山陶氏宗谱》等书记

载，陶渊明的曾祖父陶侃，在东晋官至都督八州军事，荆江二州刺史，封为长沙郡公。祖父、父亲亦曾做过太守一类的官。但到陶渊明出生不久，家道中落，已经非常贫困。刘宋颜延之在《陶征士诔》中说，陶渊明从小贫困多病，结婚以后也没有仆人和妾，从井里打水和舂米这一类杂活都要亲自干，而且吃了上顿没下顿，母老子幼，生计没有着落。他的亲友推荐他到江州做了祭酒，以便领点俸禄，养家糊口。但时不久，他因看不惯官场贪污腐败的丑恶现象，便很快辞去官职，返回家园，依然贫困，身体也更加瘦弱。终其一生，陶渊明都是在困顿与贫穷中度过的。但他好读书，不仅认真学习了当时一般士大夫必读的《老子》、《庄子》这些玄学经典著作，还学习了儒家的"六经"。对《史记》也非常喜爱。还阅读了秦汉魏以来的许多史学、文学著作。这些，都为他的诗歌和散文创作打下了坚实的基础。

做了县令的陶渊明，依然清高而耿直，对上司也不阿谀奉承。当他的上司郡督邮前来了解彭泽县的情况时，陶渊明并不像其他下属官员那样，恭恭敬敬地迎接，好吃好喝地款待，就连最起码的礼节向督邮行礼也不肯。当督邮走后，他又长吁短叹地对下属说："我真不愿为了一个县令的五斗米而低声下气地侍候他们，这个官我就不干了!"当天就以为程氏妹奔丧为由，辞职到武昌去了，在任只有80多天。在63岁这一年，陶渊明自感体力不支，将不久于人世，他以平静的心情写下了《自祭文》，回顾了贫穷困顿的一生，指出死亡是自然之事，不必悲伤。"匪贵前誉，孰重后歌，人生实难，死如之何"，他既不看重生前的荣誉，也不希望死后的颂扬，活着并不容易，死了也就算了。表现出乐天知命的一贯的思想。不久，他就因病逝世，像一片静美的秋叶，铿然而陨。

陶渊明对爱情有着执著的追求。他在青年时代写过一篇《闲情赋》，是为抒写爱情而作，热情奔放，辞采绮丽。他为了追求自己理想中的美人，发下10愿：愿变为衣服穿在她的身上，愿为带子束在她的腰上，愿为膏油抹在她的头发上，愿为黛色画在她的眉毛上，愿为席子铺在她的床上，愿为丝织鞋子穿在她洁白的脚上……表现了对于爱情的大胆执著的追求。

他对家人充满爱心，和睦相处。据《宋书隐逸传》等记载，他20来岁结婚，妻子生下一个儿子后不久死了，续弦姓翟，又陆续生了4个儿子，一家人相处很好。萧统《陶渊明传》说："其妻翟氏，亦能安勤苦，与其同志。"但他的5个儿子却都不争气，"总不好纸笔"，不好读书，因此他写了一首《责子》诗来责备他们懒惰、贪玩不识数，但他又无可奈何，最后是"天运苟如此，且进杯中物"，自己喝酒算了。诗中充满了幽默感，与其说是责备，不如说是戏谑，当然也委婉地表达了对他们成才的希望。他还有个妹妹，嫁给姓程的，住在武昌，他任彭泽县令时妹妹逝世，他就以此为由，立即辞职奔丧。以后，他还写了《祭程氏妹文》，一往情深地追叙了过去兄妹相处的美好时光，表达了真挚深切的哀悼。他甚至对仆人也关爱备至。他到彭泽任县令时，派遣了一个仆人去老家照顾他的儿子们，写信说："汝旦夕之费，自给为难，今遣此力，助汝薪水之劳。此亦人子也，可

善遇之。”他对仆人就像对待自己的孩子一样，充满了浓浓的亲情。陶渊明有时穷到“乞食”的地步。他在《乞食》一诗中说：“饥来驱我去，不知竟何之，行行至斯里，扣门拙言辞。”他饿得身不由己地出门乞讨，竟又不知往哪里走，等到敲了一家人的门，却又难以启齿，不知该说什么好。幸而这家人是明白他的来意的，不仅热情款待他，吃得酒足饭饱，而且还赠送了他一些东西，他心里充满感激之意。对于这种生活上的贫困，陶渊明当然也有忧虑，但他的精神世界却是富有的，他追求个性的自由，以安贫乐道的态度来对待这一切，达观处之。正因为如此，他才能够坚持下去，并且在文学上取得巨大成就。

【王羲之】

303年生于琅邪临沂（今山东）。

310年开始学习书法。

334年，庾亮请王羲之为参军，后又迁为长史。

340年，庾亮临终上书，推荐王羲之“清贵有鉴裁”，王羲之升为宁远将军，江州刺史。


王羲之像

350年，王羲之升为右军将军、会稽内史，后人因而称之为“王右军”。时逢饥荒，羲之辄开仓赈贷。

353年，暮春3月3日，王羲之与谢安、孙绰等好友41人宴集于会稽山阴之兰亭，各赋诗咏怀，结集为《兰亭集》，王羲之为之作序，留下传世书法极品《兰亭集序》。

355年，王羲之称病辞官离会稽郡。尽山水之游，弋钓为娱。又与道士许迈共修服食，采药石不远千里，穷诸名山，泛沧海。

361年，王羲之卒于剡（今浙江嵊县），享年59岁。

历史影响

王羲之的主要成就有两个方面：一是书法，一是文学创作。

在书法方面，王羲之早年从卫夫人学书，后多见前代名家，博采众长，备精诸体，最得力于钟繇，而能增损古法，一变汉魏质朴的书风，独开妍美流便的今体。其行、草为古今之冠。王羲之善草、隶、飞白、章草、行书，自成一家。评者以为其草书浓纤折衷，行书遒媚劲健，而千变万化，纯出自然；隶书笔势，飘若浮云，矫若惊龙。

南朝宋羊欣在《古来能书人名录》中说：“羲之越群品，古今莫二，兼摄众法，各成一家。”唐太宗李世民素慕二王书，访索《兰亭集序》真迹多年，最终从后人手中得到。唐太宗撰《王羲之传论》，称赞道：“详察古今，研精篆素，其惟王逸少乎！观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势斜而反直。玩之不觉为倦，

览之莫识其端。心摹手追，此人而已。其余区区岂足论哉!”唐太宗命人各拓数本，用来赐给皇太子、诸王、近臣。唐太宗驾崩，《兰亭集序》的真迹就随之葬入昭陵。王羲之的书法作品为历代皇室及收藏家珍藏，在书法家中，很少有能和他比拟的，故有“书圣”之称。

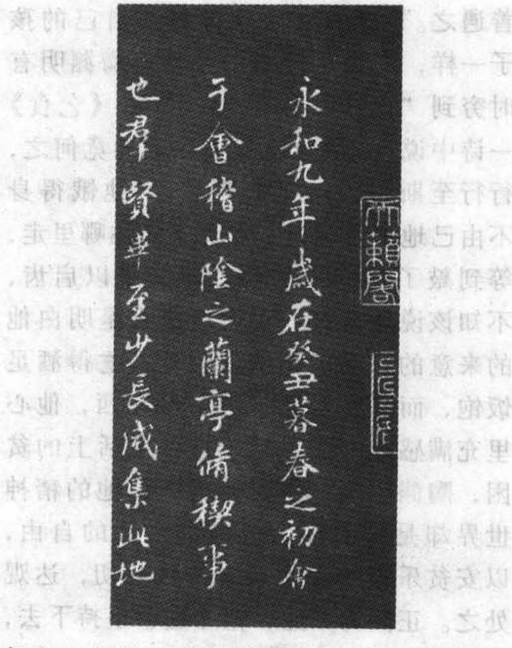
王羲之最擅长今草和楷书，以及两者相结合的行书。因此，他在书法上起着承前启后的作用。书法史证明了这条道路的正确性。隋唐以后，将书法的实用性和艺术性完美地结合，创造了富于表现力的书写方法，由此成为书法发展的主流。唐李嗣真《书后品》说：“元常每点多异，羲之万字不同。”反映了王羲之书法艺术的变幻多端，丰富多彩。

在文学方面，王羲之有很深的文学造诣，但书名更为广泛传播，文名就被人忽视了。他的《兰亭集序》不仅是有名的书法作品，也是一篇脍炙人口的优美散文。353 年 3 月 3 日，王羲之和名士谢安、孙绰等41 人宴集于会稽山阴的兰亭，各赋诗咏怀，后结集成册，王羲之为之作序，记叙了当时宴集的盛况，并且即事抒情，表现了当时人的精神面貌，情绪比较消沉，对人世聚散无常、年寿不长发出感叹。序中如“此地有崇山峻岭，茂林修竹，又有清流激湍，映带左右”；“虽无丝竹管弦之盛，一觞一咏，亦足以畅叙幽情”。文笔清新，情韵绵邈。

王羲之原有集 10 卷，已佚。明代张溥辑有《王右军集》2 卷，见《汉魏六朝百三家集》。

生平小传

王羲之虽生于高门大族，但他酷爱



书法，在学习中付出了常人不可想象的辛苦和努力。王羲之 7 岁开始学书法，后从父亲王旷的收藏中看到前人关于书法的书，又得到父亲的辅导。《史书会要》提到：“王旷，导从弟，与卫氏世为中表，故得蔡邕笔法于卫夫人，以授羲之。”王羲之后来的书法成就极高，是继承汉魏，又加以创造发展的结果。王羲之学卫夫人书后渡江北游名川，见到了李斯、曹喜等人的书法，又见到了钟繇、梁鹄的墨宝，又学习蔡邕《石经》三体书，又从族兄那里见到张昶的《华岳碑》，刻苦学习各种书体。王羲之曾在一水池边练习书法，久而久之，池水都被墨染黑了。

王羲之一生酷爱书法，渴求与山水、白鹅为伴，过自由、恬淡的生活。

王羲之早年因才德俱佳，又是世族子弟，多次被举荐、征召，但他自称“素自无廊庙志”。后来入朝，也并不以名利为重，常与平民百姓、道士交往，留下许多佳话。他很喜欢鹅，会稽有一

孤居老太养了一只善鸣的鹅，王羲之在市场上没能买到，便携众多亲友一起前去观赏。老太听王羲之要来，受宠若惊，专门杀了那只鹅以款待王羲之一行，王羲之为此叹惜多日。

王羲之关心国家，视名利如浮云，去官以后更是以与名士、文友们畅游山水、赋诗垂钓为乐。他曾与道士许迈共修服食，许迈说修炼必须别离亲友，王羲之感慨道："年在桑榆，自然当此。顷正赖丝竹陶写，恒恐儿辈觉，损其欢乐之趣。"爱子之情溢于言表。

王羲之59岁时去世。王羲之不仅以身教告诫子女不慕名利，更以难得的慈父情怀教导他们练习书法。7个儿子均善书法，尤其是王献之，以其卓越的书法造诣与父亲王羲之并称"二王"。

王羲之能言善辩，气度非凡，尤善隶书，为族叔王敦、王导所器重。他与王承、王悦并称为"王氏三少"。

【李白】

唐代著名诗人，701年出生于四川彰明县青莲乡。

726年以前，李白一直在蜀中生活。先是在青莲乡读书，除儒家、道家经典外，所学内容尚多，特别是受到司马相如等人浪漫气质的影响。又向东岩子学习道术，结识喜读纵横之术的名人赵蕤。还到峨眉山、戴天山等处游历。曾为打抱不平而"手刃数人"。

726年以后，以湖北安陆为中心开始漫游。25岁出蜀，游历洞庭、汉、庐山、金陵、扬州。28岁在安陆与唐高宗时宰相许圉师的孙女结婚定居。后以安陆为中心，北游洛阳、太原，南游安徽、


李白像

江浙，他饱览山河、结交朋友、开阔胸襟，以求出仕。他一方面上书荆州长史韩朝宗，希望推荐；另一方面想通过隐居提高声誉，他先与元丹丘隐居嵩山，后又与孔巢父等隐居竹溪，号称"竹溪六逸"。

742年即天宝元年以后，应召到长安供奉翰林。在此期间，他与贺知章结识，名动京师；玄宗也给他以非常隆重的礼遇，让他陪着宴会、巡游。李白不满意文学侍从的生活，纵酒狂放，再加上小人的谗毁，玄宗逐渐疏远他，最后被赐金还乡。

741年到安史之乱爆发前，以梁园为中心再次漫游。出京不久，他与杜甫在洛阳相识（744年），以后又与杜甫、高适同游梁宋，接着在东鲁又与杜甫相见，同游鲁中名胜。他在山东济南接受了高天师所授的道箓，正式成为道士。许氏夫人死后，他又续娶宗氏，并以梁园、东鲁为中心北游燕赵，南游广陵，往来于宣城、金陵等地。在此期间，他广泛接触民间，对社会有了更深入的认识，他希望东山再起，实现自己"济苍生，安社稷"的政治抱负。

755年之后，安史之乱爆发，在此期间他正隐居庐山，他希望有机会为国平叛立功，不久即参加永王李璘的幕府。李璘兵败被杀，李白也被以从逆罪逮捕，关押在浔阳监狱，后经友人营救出狱，被判流放夜郎。途中在巫峡遇赦，他沿江东下，往来于宣城、金陵等地。61岁时，他听到李光弼率大军征讨史朝义的消息，就从当涂北上，准备去临淮（今江苏泗洪）前线请缨杀敌，走到江陵，因病返回。次年病死在他的族叔当涂县令李阳冰家里。初葬采石矶，后移葬当涂谢公山（即青山）。

历史影响

李白的主要成就，一是诗歌，一是散文。

唐朝到玄宗的开元、天宝时期，由于边境安定、政策宽简，人民得以休养生息，呈现出一派政治稳定、经济繁荣、文化昌盛的景象，史称盛唐。特别是诗歌创作，更是盛极一时。李白正是这个时期的杰出代表，他以自已的天纵之才，歌唱了这个时期昂扬进取的宏伟精神和绚丽丰富的生活面貌。他和那个时期众多的诗人相比，“好像是突出万山间的高峰”。

李白的诗歌反映的时代生活是多方面的。有对帝都长安的壮伟气象的热情礼赞；有对壮丽的自然景色的描绘，表达对祖国山河的热爱；有对劳动人民生活的描写，表现对人民疾苦的深切同情；有对叛乱势力的斥责，对维护国家统一战争的讴歌；也有对当时腐败政治的尖锐批判，表现鄙视权贵的傲岸精神等等。他的诗歌的总体特色是热情奔放，雄奇伟丽，而且善于从民歌、神话中吸取营养和素材，构成其特有的瑰玮绚烂的色彩，是屈原以来最具个人特色和浪漫情怀的诗人。诗歌的语言也明朗自然，浑然天成，不假雕饰，音律亦多变而和谐，形式和内容高度完美统一，达到了盛唐诗歌艺术的巅峰。

他的诗歌成就突出表现在乐府诗、五言古诗、七言古诗和绝句四个方面。李白的乐府诗很多，有不少是拟古题的，但却绝不是重弹老调，而是充分发挥自己的创造，在拟古中创新，比如《蜀道难》、《梁甫吟》、《长干行》等。他也作了一些纪事名篇的新乐府，如《江夏行》、《横江词》、《襄阳歌》等，都很有名，这些诗对以后杜甫的创作以及稍后的“新乐府运动”，都起了先导性作用。五言古诗以《古风五十九首》为代表，是一组罕有其匹的政治抒情诗，它继承《诗经》、《楚辞》的精神，取法阮籍《咏怀》和陈子昂《感遇》的讽时伤世的传统，寄托深远。并且，还接受了曹植、左思、郭璞等人的影响，情调更加慷慨，语言更加明朗，表现更为丰富，具有个人的鲜明特色。这些诗正如明代胡震亨所说“以才情相胜，以宣眺见



长。”七言古诗，除七言句外还可以插进长短不等的杂言，形式自由，音调铿锵，而且一般篇幅较长，容量较大，可以表现更加丰富复杂的感情。李白成功运用了这种形式，得心应手地驰骋才华，畅抒情怀，把他那纵横不羁而又迂回曲折的感情表达得淋漓尽致，很好地发挥了创造性，取得了前无古人的成就。例如《远别离》、《宣州谢跳楼饯别校书叔云》、《行路难》、《将进酒》、《梦游天姥吟留别》等等，无一不是名篇。这类诗，句式长短参差，结构大起大落，感情波澜起伏，而且往往凿空起势，发端突兀，使得诗歌纵横开阖，变幻莫测，显示出他个人特有的神奇之笔。后来不少诗人模仿这种写法，但都难以企及。在绝句方面，李白五言绝句深得乐府民歌的传统，清新朴素，有谣谚之风，因此得到普遍传诵。例如《静夜思》：“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。”朴素得如同白话，但又情思不匮，古往今来，吟唱不衰。至于七言绝句，他写了50多首，大多流传至今，如《望庐山瀑布》、《早发白帝城》、《赠汪伦》、《黄鹤楼送孟浩然之广陵》、《春夜洛城闻笛》等。这些诗，语近情遥，只是眼前景和口头语，却含有不尽的弦外音、味外味，被看作是盛唐绝句的典范，他和王昌龄并驾联璧，成为后人学习的榜样。

对于唐代新起的律诗，李白也写得很好，五律如《访戴天山道士不遇》、《渡荆门送别》，七律如《鹦鹉洲》等，格律工整，情景交融，都是名作，但总的说来他写得不多。这倒不是他不会写，而是不愿写，不想受格律束缚，这是由于他不受羁勒的个性所决定的。

除诗歌之外，李白也以散文名世，只是他诗名太高，文名为诗名所掩。他现存的文章有书、表、记、赞等60多篇，质量都很高。例如《与韩荆州书》，是请求接见与推荐的书信，即干谒文章，虽陈情剀切，但字里行间却洋溢着纵横之气和狂放之态，并且脱离了六朝以来的骈俪束缚，骈散兼行，风格上豪壮清新而又明快畅达，具有鲜明的特色。有的小品文写得清新流利，像一首优美的诗，如《春夜晏诸从弟桃李园序》，短小精粹，语言精美，自始至终充满着乐观情绪，具有很强的艺术感染力，在古人同类作品中别开生面，前人评其为“锦心绣口之文”。这些作品，都是历代文学之士学习的楷模，对后世产生了十分深远的影响。李白的诗歌、散文，将永远放射出耀眼的光芒。

生平小传

李白生于公元701年，自称祖籍陇西成纪。隋末其先人流居碎叶。李白幼年时，随父李容迁居绵州冒隆青莲乡，李容是一名大客商。李白兄妹众多，他排行“十二”，从5岁到15岁，是李白在家里读书学剑的时期，而启蒙先生是他的父亲。李容从西域碎叶迁入江油县后，把所有的心思都放在对李白的教育上，叫李白读司马相如的《子虚赋》，教育他刻苦攻读，同时学习剑术。后来李白自称“五岁诵六甲”，“十岁观百家”，又说“十岁观奇书，作赋凌相如”。可见他学习刻苦认真，天资聪颖，并且富有积极进取的精神。年龄稍长，他便走出家门，结识了一些豪侠之士和隐者、道士。他曾在岷山学道，隐居数年。以后又到峨眉山学道。同时，他又和纵横之士交往，喜爱纵横家的王

霸之术，他希望能够当上帝王的辅弼大臣，像管仲、诸葛亮、谢安那样，参加政治活动，建功立业，匡济天下，拯救苍生。

在他42岁的时候，由于他名声显赫，受推荐而被征召入朝，做翰林供奉，玄宗也给他以特别的恩遇。他以为建功立业的机会已到，可以一展抱负了。但所谓翰林供奉只是一种以文学词章备顾问的侍从职务，没有实际官职。此时，唐玄宗已在位30年，当时掌权的是中书令李林甫，根本不让他参政。所以李白的得宠，玄宗只是把他看作御用文人，让他写一些华丽的点缀升平的新词，增加宫廷乐趣而已。这很快就让他感到寂寞和凄凉。三年的宫廷生活，李白看透了政治的腐化与罪恶，他厌倦了，便请求玄宗让他离去，玄宗便准许他的请求，从此，他再没到过京城。“安史之乱”发生，他正在安徽宣城，永王李璘正在奉玄宗之命招兵买马、网罗人才，李白也被招致入幕，他兴奋地写诗说：“但用东山谢安石，为君谈笑静胡沙。”但李璘与已经在北方即帝位的肃宗李亨有矛盾，不久失败被杀，李白也因此获罪入狱，遭受流放夜郎（今贵州桐梓一带）的处分。幸而在赴夜郎途中得赦免，此时他已经接近60岁了。不久，他得知河南副元帅李光弼率军与史朝义作战，就主动去请缨杀敌，但因病中途返回金陵，次年即病死。李白的一生，是在曲折中的磨难一生，但由于他有豪放的性格和积极进取的精神，愈挫愈奋，终于用他自己的生命谱写了一曲令人感奋的壮歌。

【杜甫】

712年（唐玄宗先天元年）杜甫出生，青少年时期在家读书。十四五岁已在文坛上崭露头角。20岁漫游吴越。24岁返回东都洛阳参加进士科举考试不中，然后游齐赵。结识李白后又游梁宋，并结识高适。直到35岁前，都一直在各地漫游。

746年（玄宗天宝五年），35岁的杜甫来到长安参加科举考试，李林甫不让一人及第，还向玄宗上表称贺“野无遗贤”。杜甫又向玄宗献《三大礼赋》，但毫无实际作用。他在长安居住了10年，过着十分贫困的生活。

755年（玄宗天宝十四年），“安史之乱”发生，次年杜甫先把家属安置在鄜州羌村，然后只身往灵武投奔肃宗李亨，但途中被叛军俘获，押至长安。到第二年四月，他才逃出长安，到凤翔找到肃宗，被授左拾遗。六月因上疏救房琯得罪，被肃宗疏远。先回羌村探亲，



杜甫像

后被贬为华州司功参军。到河南旧居探亲，途中目睹战乱的种种苦难。

759年（乾元二年）秋天，弃官流落秦州。乾元二年底，杜甫携家来到成都，次年春天建筑草堂定居。

762年（代宗李豫宝应元年），严武来成都任职，帮助杜甫扩建草堂。七月严武应召入朝，成都发生战乱，杜甫避居梓州（今四川三台县）等地。

764年（广德二年）春，严武再回成都任职，杜甫回成都，任节度府参谋、检校工部员外郎。

765年（永泰元年），严武病逝，五月杜甫携家顺江东下，先到云安，次年春到夔州居住。

768年（大历三年）初，杜甫出峡到江陵、公安，年底到岳阳。次年到潭州（今长沙），又到衡州，再回潭州，复到耒阳。770年，逝世。

历史影响

杜甫的成就和贡献主要在诗歌。

"李杜文章在，光焰万丈长"。杜甫是唐代诗坛上又一颗耀眼的巨星，他与李白并称"李杜"，代表着唐代诗歌的最高水平。杜甫比李白小11岁，他生活在唐帝国由盛而衰的急剧转变时期，既经历了繁荣昌盛的"开元全盛日"，也经历了安史之乱"流血川原丹"、生灵涂炭的全过程，他和那个盛极而衰的时代息息相关。在诗歌艺术上，杜甫继往开来，润泽百代。杜甫对后代的影响是无法估量的，世人称之为"诗圣"。杜甫在大半生的患难流离中，始终爱国爱民，对人民的痛苦灾难，表示了深深的同情。他的诗歌犹如一幅长长的历史画卷，真实地反映了时代的各个方面，被称为"诗史"，在文学史上享有崇高的地位。

与李白主要是接受道家思想不同，杜甫一生主要是受儒家思想的影响。他出生在一个"奉儒守官"的家庭中，思想的主导方面是"仁民爱物"的民本思想。政治上的挫折，生活上的艰辛，反而使他与劳动人民的生活更接近，更了解人民的苦难。他先后作了不少揭露统治阶级腐朽，关心人民疾苦的优秀诗篇，寄予了深切的同情，具有"惊天地，泣鬼神"的巨大感染力。他具有"致君尧舜上，再使风俗淳"的政治理想，一生忧国忧民，希望社会安定，国家统一，在诗歌中表现出强烈的爱国思想。同时，对权贵、宦官、军阀以及贪官污吏进行了无情的鞭挞。即使在那些描写日常生活和写景抒怀、咏物怀古、赠友怀人、论诗题画等作品中，也表现出忧时伤世、爱国爱民的可贵精神。这种精神像一根红线，贯穿在他1400多首作品中。

杜诗以格律精严著称，千锤百炼，"语不惊人死不休"。基本风格是沉郁顿挫。沉郁主要是指情感的深厚、浓郁、忧愤和蕴藉；而顿挫除了包括语言的刚健遒劲外，还有音调的铿锵有力、章法的曲折变化等等，形成了鲜明的特色，后代诗人没有不受他影响的。

杜甫是诗歌的集大成者。他对于诗歌中的各种体裁都驾轻就熟，运用自如，且多有创造。在歌行体诗中，他继承了汉乐府的优良传统，但他却并不沿袭古乐的旧题，而是根据需要，为了真实反映当时的社会现实，"纪事名篇，无复依傍"。这一时期，他最著名的诗篇是《三吏》、《三别》，这是杜甫诗中最为传颂的叙事名篇。《三吏》，即《新安吏》、《石壕吏》和《潼关吏》。三首叙事诗分

别写出了出征、抓丁和修建潼关的情景。诗人一面痛斥统治者的暴乱，一面又劝导人民忍苦负难，共渡难关。《三别》是指《新婚别》、《垂老别》、《无家别》，同《三吏》的主题相同。他的《茅屋为秋风所破歌》，也是这方面的代表作。他在秋雨屋漏、风雨交加之时，把自己的苦难置于一边，推己及人，设想出现大庇天下寒士的万间广厦。这是何等博大的胸怀！他的这些诗，被后来的元稹、白居易取法，开创了颇有声势的“新乐府运动”。他也写了不少五言七言古诗，有的比较长，像《自京赴奉先县咏怀五百字》、《北征》以及《丹青引》、《观公孙大娘弟子舞剑器行》等，巧妙地将叙事、议论、抒情融为一体，构思缜密，规模宏大，具有摩天的气势，是诗歌史上的丰碑。在律诗方面，他的五律写得非常纯熟，艺术价值很高。特别是七律，这是由他的祖父杜审言和稍后的沈佺期、宋之问等人奠定的形式，但作品不多，作者也少。到了杜甫，他大量写作七律，用它来反映现实政治，抒写忧国忧民的情怀，内容上有新的拓展，形式上更加成熟，获得了巨大的成功。像《登高》：“风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回。无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。万里悲秋长做客，百年多病独登台。艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新停浊酒杯。”以开阔雄浑的笔力，把无边无际的秋色与个人的万端忧愤融成一片，造成悲壮苍凉的意境，格律又十分精严，四联全用对仗，却一点也不生硬板滞，一气流转，达到了炉火纯青的地步。他还把七律组成连章体，像《诸将五首》、《秋兴八首》、《咏怀古迹五首》等都是非常成熟的代表作，这是杜甫创造性的贡献。在绝句方面，他和李白不同，或以议论入诗，或以通俗语言写作，或通篇全用对仗，在唐人的绝句中独标一格。正如周啸天先生在《绝句诗史》一书中所指出：“盛唐绝句到了杜甫这一页，从内容、风格、手法到音响全都变了。绝句的门庑从此更大，中晚唐的别派由此而开。言论风生，刻画入微，都从这里启渐。沾溉及于宋人，影响可谓深远。”

生平小传

杜甫的一生，是饱受磨难、苦苦追求的一生。他的父亲做过兖州司马。年轻时除了认真学习儒家经典外，还特别精熟《文选》，广泛阅读魏晋南北朝的各种典籍，达到了“读书破万卷”的程度。他一边写作诗文，同时希望将来能出仕为官，施展抱负，建功立业。

他35岁时到京城长安求取功名，却大大地碰了壁。先是参加科举考试，奸相李林甫和杨国忠把持朝政，排斥异己，嫉贤妒能，结果无一人及第。杜甫当然不能以科举出名。他又走拜谒权贵的道路，也不通。这样使他在长安困顿了10年，“朝扣富儿门，暮随肥马尘。残杯与冷炙，到处潜悲辛”。他为糊口，“卖药都市，寄食友朋”。但他的初衷并没有动摇，“穷年忧黎元，叹息肠内热”，随时寻找机会，报效国家。肃宗至德二年，杜甫被任命为左拾遗。但没上任几天，就因上书救房琯罢相，差点被革职问罪。幸亏宰相张镐等营救，方免于难。从此，他拖家带口从长安流落到秦州（今甘肃天水），又从秦州逃难到成都，再到夔州（今重庆奉节），最后漂流湖南，病死在耒阳。临死之前，他硬撑着衰惫不堪的身子，写下了一首五言排律

《风疾舟中伏枕书怀三十六韵奉呈湖南亲友》，回顾了半生颠沛流离之苦，也向亲友托付了后事，但他念念不忘的，仍然是“公孙仍恃险，侯景未生擒”、“战血流依旧，军声动至今”，希望早日平息战乱，天下太平。他的忧国忧民的思想至死不变，他的崇高精神和伟大形象，令后世人肃然起敬。

据新旧《唐书》等书记载，至德元年（756年）六月，安史叛军进攻潼关，陕中吃紧，杜甫带着妻子儿女在陕北的奉先、白水、鹿州一带逃难，最后把家安置在羌村。七月，他听说肃宗已经在灵武（今属宁夏）即位，就只身一人，冒着生命危险北上延安，想出芦子关（今陕西横山县附近），投奔朝廷，以期效力。哪知在路上被叛军捉住，送到已经沦陷的长安。幸好他没有官职，又注意隐蔽，才没有被杀或被迫投降，也没有被监管，行动比较自由。但毕竟是俘虏，生活是非常不幸的，第二年春天他所写的《春望）诗中，可见他内心的痛苦。四月，趁着夏天的到来，草木茂盛，他终于从金光门（长安城外廓西面中门）潜出，仓皇逃到肃宗已经进驻的凤翔。他朝见肃宗的自我写照就是“麻鞋见天子，衣袖露两肘”。肃宗对他的忠诚表示赞赏，授给他左拾遗的官职。拾遗是谏官，为皇帝扈从，从八品上，是一个级别低却地位高的职务，唐代不少重臣都是从这个职务升上去的。这是杜甫一生中政治生活的最高点。

当时正是天下多事之秋，他很想在拾遗的位置上有所作为。五月，宰相房琯因门客董庭兰贪赃枉法的牵连，加上以前兵败咸阳，被罢官。杜甫与房琯是布衣之交，房琯为人也比较正直。六月，他履行谏官职责，毅然向肃宗上书说：“罪细，不宜免大臣。”肃宗大怒，立刻设立专案对他进行审问，意欲置之死地。幸得宰相张镐、尚书颜真卿等人援救，说：“甫若抵罪，绝言者路。”肃宗才稍稍息怒，但从此疏远杜甫，不久叫他回家探亲去，以后贬为华州司功参军，从此流落四方。这是杜甫一生中最大的一次转折。

由于战乱，杜甫困于洞庭湖，从夏到秋，从秋到冬，他的小舟一直在洞庭湖上漂荡，最后终于病倒在船上，完成《风疾舟中伏枕书怀》后就默默地去世了，终年59岁。

【王维】

王维701年出生于今山东永济。

716年，与弟王缙游两京，诸权贵无不拂席相迎。此前曾隐居终南山。

719年，约在这一年进士及第。

721年，传说因舞黄狮事件，贬济州。6年后返长安，居淇上。

731年，妻在这一年亡，此前独子



王维像

夭折。王维再次隐居嵩山。两年后拜右拾遗，过着半官半隐的生活，出使过河西。

756年，安史之乱，王维被迫参加伪署。之后，王维一直半官半隐。

761年，王维病死，葬于辋川。

历史影响

王维是中国山水田园诗的代表人物，也是盛唐边塞诗的先驱。同时开了中国文人画的先河。

王维的前期作品主要是边塞诗，这些边塞诗昂扬向上，充满了爱国精神。如他前期的代表作《少年行》栩栩如生地描绘了盛唐少年游侠的豪迈气概和报国热情：出身仕汉羽林郎，初随骠骑战渔阳。孰知不向边庭苦，纵死犹闻侠骨香。

他的山水田园诗把写景与抒情、自然与工丽完美地统一在一起，标志着对自然美的艺术表现进入了一个新的境界。他淡远冲和的诗风，最能代表士大夫普遍的认识，代表中国文化中"雅"的道路，成为后世封建士大夫审美趣味的样本。

因为受禅宗影响，王维的山水田园诗的基本特征是表现静美。如《山居秋暝》："空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。"在王维有些作品中，几乎不涉及人的活动："飒飒秋雨中，浅浅石溜泻。跳波自相溅，白鹭惊复下。木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。"

流泻的浅濑，蒙蒙的秋雨，飞溅的浪花，盘旋的白鹭，寥寥几笔，就勾勒出了一幅"白鹭浅濑"图。而那自开自落的芙蓉花，更昭示了一种永恒的宁静，蕴涵了体味不尽的静美与禅意。

王维是唐代著名的画家，被后人推为中国山水画的始祖。据画史记载，"王维特妙山水，幽深之致，近古未有"。苏东坡非常推崇王维，将他置于"画圣"吴道子之上。曾赞道："味摩诘之诗，诗中有画；味摩诘之画，画中有诗"。"诗中有画"与"画中有诗"是联系在一起的。他的诗画境界是一致的。王维之画，今已不可见，日本所藏的《江山雪霁图》与《伏生授经图》，专家认为是后人的临本。在宋代，王维的画还很多，《宣和画谱》中还记载北宋御府尚藏有王维的画120幅。

王维成功地吸收了用绘画线条勾勒的技法人诗。如《送崔五太守》中"雾中远树刀州出，天际澄江巴字回"；他还注意将色彩美、线条美、构图美巧妙结合起来。如《山中》："荆溪白石出，天寒红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣。"以一片空蒙的山岚翠色为背景，突出点染了清溪、白石、红叶，构成一幅远近有致、色彩鲜艳的彩图。在《终南山》中，他更是创造性地综合运用中国画特有的透视法，用诗的语言同时表现高远、平远、深远的景色："太乙近天都，连山到海隅。白云回望合，青霭人看无。分野中峰变，阴晴众壑殊。欲投人处宿，隔水问樵夫。"这里运用中国画独特的移步视点透视法，从仰视、俯瞰、回望、人看等不同视角，分别描绘终南山山峰的高峻，山势的绵长，山域的阔大深远，以及山间岚霭变幻的景象。

闻一多先生说："王维替中国定下了地道的中国诗的传统，后代中国人对诗的观念大半以此为标准，即调理性情，

静赏自然，他的长处短处都在这里。”

生平小传

王维性情淡泊，不喜官场，但因家境贫寒，需要抚养弟妹，不得不仕途官场。他明世故而不世故，因而仕途不畅。

据《太平广记》引《集异记》，大约在开元八年后，王维因舞黄狮子事件而被贬。唐人很喜欢歌舞杂技，皇帝的盛大宴会往往要演出鱼龙杂技。伶人们经常练习舞狮子。有一次，不知怎的，舞动了黄狮子，黄色在古代是专属皇帝的，由此惹了大祸。主管太乐令刘贶被流配，任副职太乐丞的王维则贬为济州司马参军。王维悲伤地离开了长安。

王维受母亲影响，很早就信佛。33岁时，爱妻过世，此后30年中，他不再婚娶，潜心修佛。

他广泛地与僧侣交往。当时著名的法师，如神会、道光、道定、璇禅师、元崇等，都与王维有过交往。道光禅师是南京禅师，他曾入山林，割肉施鸟兽。王维与这位法师交往长达10年之久。他还曾拜谒过慧能（即禅宗六祖）的再传弟子江西马祖道一。王维在《投道一师兰若宿》中，表达对道一的仰慕之情。“向是云霞里，今成枕席前。岂惟留暂宿，服事将穷年”。王维诗集中，有《过福禅师兰若》一诗，这位福禅师，就是北宗神秀的弟子大智禅师义福。

75年，“安史之乱”爆发，唐玄宗仓皇西逃。京中官员，多被俘虏，王维亦在其中。王维不愿投降，但他诗名在外，尽管“服药取痢”，称自己生病，但安禄山还是不管不顾地将他绑架到洛阳菩提寺，在伪署任职，并派人时时监视他。

在这种近乎被囚禁的日子里，他非常怀念故国。他不顾当时环境的恶劣，写诗记之：“万户伤心生野烟，百官何日再朝天？秋槐叶落空宫里，凝碧池头奏管弦。”这首诗不胫而走，洛阳士子争相传诵，甚至传到了在灵武（今宁夏回族自治区灵武县）即位的肃宗那里，肃宗读后掩卷长叹，不禁潸然泪下。

安史之乱后，凡受伪职的官员都受到审查，或被诛杀，或赐自尽，最轻的也是流放、贬官，而王维幸运地被特赦，据说就是因为肃宗读到他这首诗。

【白居易】

白居易（772～846），字乐天，号香山居士，唐朝著名诗人。

历史影响

白居易的思想，综合儒、释、道三家。立身行事，以儒家“穷则独善其身，达则兼济天下”为指导思想。其“兼济”之志，以儒家仁政为主，也包括黄老之说、管箫之术和申韩之法；其“独善”之心，则吸取了老庄的知足、齐物、逍遥观念和佛家的“解脱”思想。二者大致以白氏被贬江州司马为界。白居易不仅留下近3000首诗，还提出一整套诗歌理论。他把诗比作果树，提出“根情、苗言、华声、实义”的观点，他认为“情”是诗歌的根本条件，“感人心者莫先乎情”，而情感的产生又是感于事而系于时政。因此，诗歌创作不能离开现实，必须取材于现实生活中的各种事件，反映一个时代的社会政治状况。他继承了《诗经》以来的“赋、比、兴”的传统，重视诗歌的现实内容和社会作用，强调诗歌揭露、批评政治弊端的功能。他在诗歌表现方法上提出



白居易像

一系列原则："辞质而径"，辞句质朴，表达直率；"言直而切"，直书其事，切近事理；"事核而实"，内容真实，有案可稽；"体顺而肆"，文字流畅，易于吟唱。他的这种诗歌理论对于促使诗人正视现实，关心民生疾苦，是有进步意义的。对大历（766—779）以来逐渐偏重形式的诗风，亦有针砭作用。但过分强调诗歌创作服从于现实政治的需要，则势必束缚诗歌的艺术创造和风格的多样化。

白居易曾将自己的诗分成讽喻、闲适、感伤和杂律四大类。大体上，前三类为古体，后一类为近体。前三类大致以内容区分，但有相交。四类诗中，白氏自己比较重视前两类，认为讽喻诗反映了"兼济之志"；闲适诗显示出"独善之心"。两者都是他人生目标的直接体现。感伤诗和杂律诗则"或诱于一时一物，发于一笑一吟，率然成章，非平生所尚"。讽喻诗是白诗中的精华，代表作有《新乐府》50首，《秦中吟》10首。它们广泛反映了中唐社会生活各方面的重大问题，着重描写了现实的黑暗和人民的痛苦。这些措辞激烈，毫无顾忌，突破了"温柔敦厚"的诗教传统，在古代批评时政的诗歌中十分突出。讽喻诗在形式上多直赋其事。叙事完整，情节生动，人物情节细致传神。另一部分讽喻诗则采用寓言托物的手法，借自然物象寄托政治感慨。这两类作品都是概括深广，主题集中，形象鲜明，语言晓畅明白。部分《新乐府》还采用"三、三、七"言句式，有民间通俗文艺的痕迹。闲适诗多抒写对归隐田园的宁静生活的向往和洁身自好的志趣。不少诗也宣扬了知足保和、乐天安命的思想。但也有些诗从侧面表现对现实的不满，说明他追求闲适只是无可奈何的解脱。感伤诗以叙事长诗《长恨歌》、《琵琶行》最为著名。《长恨歌》咏唐玄宗和杨贵妃的婚姻爱情故事，既有"汉皇重色思倾国"的寄讽，更有"此恨绵绵无绝期"的感伤和同情。《琵琶行》则有"天涯沦落人"的遭际之感，且语言成就突出。此二诗叙事曲折，写情入微，善于铺排烘托，声韵流畅和谐，流传甚广。白氏还有不少赠酬亲朋篇，情真意切，质朴动人。但这类诗中较多叹老嗟病、伤往悼亡的伤感色彩及度脱尘嚣的佛家思想。杂律诗在白诗中最多，以一些耐人寻味的抒情山水小诗较著名，白描手法，寥寥几笔，生意盎然。另有一些铺陈故事、排比声律的长篇排律和杯光酒影、艳情风月的小诗，也颇为时人效仿。白诗在当时流传广泛，上白宫廷，下至民间，处处皆是，其声名还远播新疆和朝鲜、日本。白诗对后世文学影响巨大，晚唐皮日休、陆龟蒙、聂夷中、罗隐、杜荀鹤，宋代王禹偶、梅尧臣、苏轼、张耒、陆游及清代吴伟业、黄遵

宪等，都受到白诗的启示。后代剧作家也多有据白诗故事进行再创作，如白朴、洪升据《长恨歌》分别作《梧桐雨》、《长生殿》；马致远、蒋士铨据《琵琶行》分别作《青衫泪》、《四弦秋》。白诗词句，也多为宋、元、明话本所采用。

白居易不属韩柳文学团体，但也是新体古文的倡导者和创作者。其《策林》75篇，识见卓著，议论风发，词畅意深，是追踪贾谊《治安策》的政论文；《与元九书》洋洋洒洒，夹叙夹议，是唐代文学批评的重要文献。《草堂记》、《冷泉亭记》、《三游洞序》、《荔枝图序》等文，均文笔简洁，旨趣隽永，为唐代散文中的优秀之作。白居易还是词创作的有力推动者，《忆江南》、《浪淘沙》、《花非花》、《长相思》诸小令，为文人词发展开拓了道路。

生平小传

白居易生于"世敦儒业"的中小官僚家庭，生地郑州新郑（今河南新郑县）。11岁起，因战乱颠沛流离五六年。少年时读书刻苦。贞元十六年（800年）中进士，十八年，与元稹同举书判拔萃科。二人订交，以后诗坛元白齐名。十九年春，授秘书省校书郎，元和元年（806年），罢校书郎，撰《策林》75篇，登"才识兼茂明于体用科"，授县尉。作《观刈麦》、《长恨歌》。元和二年回朝任职，十一月授翰林学士，次年任左拾遗。四年，与元稹、李绅等倡导新乐府运动。五年，改京兆府户曹参军。他此时仍充翰林学士，草拟诏书，参与国政。他能不畏权贵，直言上书论事。元和六年，他因母丧居家，服满，应诏回京任职。十年，因率先上疏请急捕刺杀武元衡凶手，被贬江州（今江西九江）司马。次年写下《琵琶行》。然后，在庐山建草堂，思想从"兼济天下"转向"独善其身"，闲适、感伤的诗渐多。元和十三军，改忠州刺史，十五年还京，累迁中书舍人。因朝中朋党倾轧，于长庆二年（822年）请求外放，先后为杭州、苏州刺史，颇得民心。文宗大和元年（827年），拜秘书监，明年转刑部侍郎，四年，定居洛阳。后历太子宾客、河南尹、太子少傅等职。会昌二年（842年）以刑部尚书致仕。在洛阳以诗、酒、禅、琴及山水自娱，常与刘禹锡唱和，时称刘白。会昌四年，出资开凿龙门八节石滩以利舟民。75岁病逝，葬于洛阳龙门香山琵琶峰，李商隐为其撰写墓志。

【吴道子】

约685年（武则天垂拱元年），出生于河南阳翟。幼年贫穷孤苦，但"年未弱冠（20岁）"，已经是"穷丹青之妙"。年轻时，曾任小吏，并至四川双流，写蜀道山水。后又在山东任县尉。后到洛阳，生活开始重大变化，专心从事寺观的壁画创作，声名远播。玄宗知其名，召入宫中。从此以长安为中心，往来于各地，潜心作画，成为一代大师。

755年安史之乱后，没有随玄宗入蜀。晚境寂寞孤独。

约758年去世。

历史影响

盛唐时期，社会富足，文化高度发达，绘画艺术也日趋进步、成熟，风格多样，名手众多。其中影响最大者首推吴道子。

吴道子是我国古代绘画史上罕见的

多产画家，他一生曾经创作了300余幅壁画，各有特色，而在当时，寺观壁画是体现时代绘画水平的非常重要的一个方面。他以丰富离奇的艺术想像，生动的艺术形象，独特的艺术风格，感染着众多的观赏者。他画兴善寺壁画时，“长安市肆老幼士庶竞至，观者如潮”，甚至引起“观者喧呼，惊动街坊”。大诗人杜甫也曾写诗赞美他的《五圣图》。

吴道子一生有着巨大的创作热情和过人的旺盛的创作精力，在艺术上的大胆想像和对题材的独特处理的本领，都是令人叹为观止的。他继东汉末、魏晋南北朝，到隋唐的画家之后，吸收外来的画风，形成独特的中国的风格。苏轼将他的画与韩文、杜诗、颜字并列为最杰出的艺术。

吴道子的宗教壁画，气势宏伟、感情奔放、人物的形象充满了生机活力。吴道子绘过不少宏伟富丽的净王变相，从现存敦煌画可以印证，这些作品曲折地反映了盛唐社会的繁荣富庶。

吴道子是个多才多艺的画家，他的山水画成就很高。他的山水画是一种笔简意远的疏体，近乎粗放的逸写。这样的画风，与当时流行的工整巧密的山水画相比，显然是一种不同风格的新创造。所以张彦远在《历代名画记》中认为山水画之变革，正是始于吴道子。

吴道子在风格技巧上还有突出的创造。他不但发展了张僧繇简括的笔墨技巧，“笔才一二，像已应焉；离批点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也”。他运用线描的技巧也达到了新的水平。在中年以后笔墨更加遒劲奔放，所创变化丰富的“莼菜条”，能表现物像“高侧深斜，卷褶飘带之势”，取得“天衣飞扬，满壁风动”的效果，这就是著名的“吴带当风”。

他适当地压缩了色彩在画面上的比例，由此强调了笔墨线条的特殊功能。他以浓墨勾线，淡彩敷色，突破了南北朝以来描施重彩的雅致风格，而出现了雄浑奔放、墨彩兼备的新画风，被世人称为“吴装”。吴道子还有“只以墨踪为之”的“白画”，是后世白描的先驱。

他的传世之作《释迦降生图》（又名《送子天王图》），现藏于日本大阪美术馆，是宋人摹本，画释迦牟尼降生时，惊动天地鬼神。人物的表情生动传神，各有个性，采用白描淡彩的画法，线条劲健多变，富有节奏感和运动感，衣带飘举，可见“吴带当风”。

吴道子以他高超的艺术技巧和丰富的艺术形式深为世人所喜爱，从而获得“百代画圣”的称誉。历代的民间画工一直奉他为祖师；民间画业的行会里，设立他的神位，顶礼膜拜，称他为吴道



吴道子像

真人。他对中古以后的人物画有着巨大而深远的影响。

吴道子不仅在中国、在东方，而且在世界上，他都是一代宗师。他的绘画代表了中古时代东方艺术的重大成就。

生平小传

吴道子从小生活在贫寒孤苦的穷人家庭中，但很喜欢画画，在非常年轻的时候，就达到了很高的创作水平。虽然他一心想作画，但还是必须得养活自己。他先在韦嗣立幕下做过小吏，然后又在一个小地方任县尉。后来他决定到当时的经济、文化中心之一的洛阳去，从此开始了浪迹洛阳的生活。这段时间，他潜心于寺院道观的壁画创作。很快他的名声就传遍了洛阳内外。虽然如此，他的社会政治地位依然很低下。

直到唐玄宗李隆基知道了他，把他召入宫中供奉，他才结束了浪迹的生活。天宝年间，唐玄宗因为四川的山水美丽，就特遣吴道子前去写生。吴道子漫游嘉陵江，心情舒畅。时间充裕，山水优美，风光旖旎，画家游目骋怀，把一切体会和感受都深深铭刻在了心里。

返回京城后，玄宗问他情况，他直截了当地回答说，自己没有画底本，只是把它们全部并记在了心里。“并记在心”是画家的一种默记，也是中国古代画家进行写生时的一种传统方法。只不过他所记的不是山川表面的一切，而是一山一水一丘一壑那引人入胜的境界。

这一天，玄宗令他在大同殿壁上描绘嘉陵山水。吴道子根据心中所记所感，极为迅速地画出了“嘉陵江上三百余里”的美丽风光。而在此之前，善于画山水的画家李思训，也曾在大同殿画过山水，不过他是连画了几个月。所以，吴道子的画画好了之后，玄宗不禁称赞道：“李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆极奇妙。”这则故事也成为绘画史上脍炙人口的美谈。

朱景玄《唐朝名画录》中记载，开元年中，吴道子随唐玄宗去洛阳。在那里他遇到了自己的书法老师张旭和舞剑名手裴旻将军。裴旻的舞剑、李白的诗歌和张旭的草书并称“三美”。

【韩愈】

768年，出生于河南孟州南，早孤，由兄嫂抚养，刻苦自学。

817年，参与平定淮西之役（吴元济蕃镇反叛）。

819年，谏阻宪宗迎佛骨，贬为潮州刺史。后官至吏部侍郎。

历史影响

韩愈思想渊源于儒家，但亦有离经叛道之言。他以儒家正统自居，反对佛教的清净寂灭、神权迷信，但又相信天命鬼神；他盛赞孟子辟排杨朱、墨子，认为杨、墨偏废正道，却又主张孔墨相用；他提倡宗孔氏，贵王道，贱霸道，而又推崇管仲、商鞅的事功。他抨击二王集团的改革，但在反对藩镇割据、宦官专权等主要问题上，与二王的主张并无二致。这些复杂矛盾的现象，在其作品中都有反映。

创作理论上，他认为道（即仁义）是目的和内容，文是手段和形式，强调文以载道，文道合一，以道为主。提倡学习先秦两汉古文，并博取庄周、屈原、司马迁、司马相如、扬雄诸家作品。主张学古要在继承的基础上创新，坚持“词必己出”、“陈言务去”。重视作家的

道德修养，提出养气论，“气盛则言之短长与声之高下皆宜”。提出“不平则鸣”的论点。认为作者对现实的不平情绪是深化作品思想的原因。

在作品风格方面，他强调“奇”，以奇诡为善。韩愈的散文、诗歌创作，实现了自己的理论。其赋、诗、论、说、传、记、颂、赞、书、序、哀辞、祭文、碑志、状、表、杂文等各种体裁的作品，均有卓越的成就。

论说文在韩文中占有重要的地位。以尊儒反佛为主要内容的中、长篇，有《原道》、《论佛骨表》、《原性》、《师说》等，它们大都格局严整，层次分明。嘲讽社会现状的杂文，短篇如《杂说》、《获麟解》，比喻巧妙，寄寓深远；长篇如《送穷文》、《进学解》，运用问答形式，笔触幽默，构思奇特，锋芒毕露。论述文学思想和写作经验的，体裁多样。文笔多变，形象奇幻，理论精湛。

叙事文在韩文中比重较大。学习儒家经书的，如《平淮西碑》，用《尚书》和《雅》、《颂》体裁，篇幅宏大，语句奇重，酣畅淋漓；《画记》直叙众多人物，写法脱化于《尚书·顾命》、《周礼·考工记·梓人职》。继承《史记》历史散文传统的，如名篇《张中丞传后叙》，融叙事、议论、抒情于一炉。学《史记》、《汉书》，描绘人物生动奇特而不用议论的，如《试大理评事王君墓志铭》、《清河张君墓志铭》等。记文学挚友，能突出不同作家特色的，如《柳子厚墓志铭》、《南阳樊绍述墓志铭》、《贞曜先生墓志铭》等。但在大量墓碑和墓志铭中，韩愈也有些“谀墓”之作，当时已受讥斥。抒情文中的祭文，一类写骨肉深情，用散文形式，突破四言押韵



韩愈像

常规，如《祭十二郎文》；一类写朋友友谊和患难生活，四言押韵，如《祭河南张员外文》、《祭柳子厚文》。此外，书信如《与孟东野书》，赠序如《送杨少尹序》等，也都是具有一定感染力的佳作。

韩愈另有一些散文，如《毛颖传》、《石鼎联句诗序》之类，完全出于虚构，接近传奇小说。韩愈散文气势充沛，纵横开阖，奇偶交错，巧譬善喻；或诡谲，或严正，艺术特色多样化，扫荡了六朝以来柔靡骈俪的文风。他善于扬弃前人语言，提炼当时的口语，如“蝇营狗苟”、“同工异曲”、“俱收并蓄”等新颖词语，韩文中较多。他主张“文从字顺”，创造了一种在口语基础上提炼出来的书面散文语言，扩大了文言文体的表达功能。但他也有一种屈屈聱牙的文句，自谓“不可时施，只以自嬉”，对后世有一定影响。

韩愈也是诗歌名家，艺术特色以奇特雄伟、光怪陆离为主。如《陆浑山火和皇甫用其韵》、《月蚀诗效玉川子作》

等怪怪奇奇，内容深刻；《南山诗》、《岳阳楼别窦司直》、《孟东野失子》等，境界雄奇。但韩诗在求奇中往往流于填砌生字僻语、押险韵。韩愈也有一类朴素无华、本色自然的诗。韩诗古体工而近体少，但律诗、绝句亦有佳篇。如七律《左迁至蓝关示侄孙湘》、《答张十一功曹》、《题驿梁》，七绝《次潼关先寄张十二阁老》、《题楚昭王庙》等。

后人对韩愈评价颇高，尊他为唐宋八大家之首。杜牧把韩文与杜诗并列，称为“杜诗韩笔”；苏轼称他“文起八代之衰”。韩柳倡导的古文运动，开辟了唐以来古文的发展道路。韩诗力求新奇，重气势，有独创之功。韩愈以文为诗，把新的古文语言、章法、技巧引入诗坛，增强了诗的表达功能，扩大了诗的领域，纠正了大历（766—780）以来的平庸诗风。但也带来了讲才学、发议论、追求险怪等不良风气。尤其是以议论为诗，甚至通篇议论，把诗歌写成押韵的理论，对宋代以后的诗歌产生了不良影响。

生平小传

韩愈3岁的时候成了孤儿，受兄嫂抚育，早年流离困顿，有读书经世之志。20岁赴长安考进士，三试不第。25—35岁，他先中进士，三试博学鸿词科不成，赴汴州董晋、徐州张建封两节度使幕府任职。后回京任四门博士。36—49岁，任监察御史。因上书论天旱人饥状，请减免赋税，贬阳山令。宪宗时北归，为国子博士，累官至太子右庶子，但不得志。50—57岁，先从裴度征吴元济，后迁刑部侍郎。因谏迎佛骨，贬潮州刺史。移袁州。不久回朝，历国子祭酒、兵部侍郎、吏部侍郎、京兆尹等职。政治上较有作为。

【张旭】

唐代著名书法家，江苏苏州人。

张旭为人洒脱不羁，豁达大度，卓尔不群，才华横溢，学识渊博。与李白、贺知章相友善，杜甫将他们三人列入“饮中八仙”。他是一位极有个性的草书大家，因常喝得大醉，就呼叫狂走，然后落笔成书，甚至以头发蘸墨书写，故又有“张癫”的雅称。后怀素继承和发展了其笔法，也以草书得名，并称“癫张醉素”。唐文宗曾下诏，以李白诗歌、裴旻剑舞、张旭草书为“三绝”。又工诗，与贺知章、张若虚、包融号称“吴中四士”。

张旭的书法，始化于张芝、二王一路，以草书成就最高。他自己以继承“二王”传统为自豪，字字有法，另一方面又效法张芝草书之艺，创造出潇洒磊落，变幻莫测的狂草来，其状惊世骇俗。相传他见公主与担夫争道，又闻鼓吹而得笔法之意；在河南邺县时爱看公孙大娘舞西河剑器，并因此而得草书之神。颜真卿曾两度辞官向他请教笔法。张旭是一位纯粹的艺术家，他把满腔情感倾注在点画之间，旁若无人，如醉如痴，如癫如狂。韩愈《送高闲上人序》中赞之：“喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷、鸟兽虫鱼、草木之花实、日月列星、风雨水火、雷霆霹雳、歌舞战斗、天地事物之变，可喜可愕，一寓于书，故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。”这是一位真正的

艺术家对艺术执著的真实写照。难怪后人论及唐人书法，对欧、虞、褚、颜、柳、素等均有褒贬，唯对张旭无不赞叹不已，这是艺术史上绝无仅有的。

传世书迹有《肚痛帖》、《古诗四帖》等。《草书古诗四首》（局部）辽宁省博物馆藏，墨迹本，五色笺，凡40行，188字。传为张旭狂草之作，极为珍贵。其内容，前两首是庾信的《步虚词》，后两首是南朝谢灵运的《王子晋赞》和《四五少年赞》（疑为伪托）。通篇笔画丰满，绝无纤弱浮滑之笔。行文跌宕起伏，动静交错，满纸如云烟缭绕，实乃草书巅峰之篇。今人郭子绪云："《古诗四帖》，可以说是张旭全部生命的结晶，是天才美和自然美的典型，民族艺术的精华，永恒美的象征。"（《中国书法鉴赏大辞典》）



张旭像

【苏轼】

1037年，生于四川眉山。

1055年，与青神县王氏之女王弗（15岁）成婚。

1056年，与父苏洵、弟苏辙一同出发前往京都汴梁参加科举考试。第二年春，录为殿试第二名。

1057年，母亲去世，与父、弟一同回家奔丧。居丧3年。

1059年，服丧期满，与父、弟三人第二次进京。

1061年，参加"制科"考试，直言当世之弊，无所隐曲，受到仁宗的重视。

1065年，妻王弗去世。

1066年，父苏洵去世，苏轼兄弟扶柩回川，居丧3年。

1068年，丧满。与王弗堂妹王润之成婚。第三次也是最后一次离川。

1069年，王安石变法开始，苏轼因政见不合，改任杭州通判离京。

1074年，任密州太守。作《江城子·密州出猎》、《水调歌头·明月几时有》。

1077年，任徐州太守，时黄河决口，组织抗洪。

1079年，调任湖州太守，因不容于朝中新贵，被捕入狱。此即"乌台诗案"。后贬黄州团练副使，自号"东坡居士"。

1082年，作《前赤壁赋》、《后赤壁赋》、《念奴娇·赤壁怀古》。

1084年，调任汝州，途中作《石钟山记》。

1089年，离京任杭州太守，兴修水利，疏浚运河和西湖。

1093年，夫人王润之去世。

1094年，贬官惠州。

1097年，贬官海南，三年后回到内地。

1101年，死于常州，享年65岁。

苏轼的成就主要集中在两个方面：从政和文学艺术。

严格说来，像苏轼这样的才子是不适宜从政的，因为他文人气太重，想到什么就说什么，缺乏政治家的圆滑和城府，所以一贬再贬，最后被赶到了天涯尽头的海南岛，直到逝世前不久才被召回内地。

离开政治漩涡的中心，苏轼做过八处共16年地方官。为官一任造福一方，在自己力所能及的范围内，他总要尽力为当地百姓办一些好事：如徐州抗洪，杭州修湖，密州赈灾，令当地百姓感之念之，爱之敬之。即使是在流放海南期间，仍能不遗余力地推行文化教育，终于使这块蛮荒之地书声朗朗，文人辈出。苏轼是后世史家公认的海南文化的开拓者。去世前，苏轼曾对自己的一生作过概括："问汝平生功业，黄州、惠州、儋州。"全是贬谪之地，可见其心胸。



苏轼像

仕途虽然坎坷，但在文学艺术的领域里，苏轼却是古今第一奇才，凡所涉猎，无所不精。

苏轼的诗保存下来的有4000多首。他一改时人或以辞害意，或以文为诗之流弊，很注意思想内容与艺术形式的统一。苏轼的诗，在宋代诗人中首屈一指。人们谈论唐宋诗，往往把他和唐代的李白、杜甫、韩愈并举，称"李、杜、韩、苏"。就词而论，他确立了有深远影响的一代词风，促成了词体的革新。在散文创作方面，他的成就和影响更大，是唐宋八大家之一。苏轼是我国文学史上一颗光芒四射的文坛巨星。其诗篇内容上描述生活的真实，反映民生疾苦，表现诗人对人生的探求。形式上手法多样，讲究韵律，但又不拘于韵律，挥洒自如，已入诗境。后人评价说："有必达之隐，无难显之情。"

词起源于唐，取材多是男欢女爱、离愁别绪等。苏轼主张"以诗为词"，增大了词的表现空间。在艺术上变缠绵为奔放，开创了豪放一派。苏轼的词作《念奴娇·赤壁怀古》为豪放派词的杰出作品，流传千古。时人论曰："学士词，须关西大汉，执铁板，唱'大江东去'。"

苏轼是唐宋八大家之一，这是指他的散文成就。或写景记事，或抒情议论，题材广泛，文笔清新，对当时及后世影响极大。当时有这样一句俗话可为佐证："苏文熟，吃羊肉；苏文生，吃菜羹！"

苏轼不但是一位大文豪，在艺术领域也有骄人的成绩。书法擅长行书、楷书，用笔丰富而富于变化，朴实而不造

作，被称为“苏体”。绘画也有相当造诣，是“湖州竹派”的重要成员。

【米芾】

1051年（皇祐三年）出生，世代居于山西太原。后来迁移到湖北襄阳，所以又被人称为“米襄阳”。刻苦学习前人书法，称前期书迹为“集古字”。曾先后做过雍丘知县，知无为军。

1089年（元祐四年），创作行书《苕溪诗帖》、《蜀素帖》。

1091年（元祐六年），改名为芾。徽宗时，被召为书画学博士。晚年定居润州（今江苏镇江）。

1104年（崇宁三年），创作小行楷《王略帖赞》。

1105年（崇宁四年），向徽宗进献儿子米友仁的画作《楚山清晓图》，受到赏识，被授礼部员外郎一职，后出任淮阳军。

1107年（大观元年）去世。

历史影响

米芾是我国北宋著名的艺术家。他在书法、绘画上都取得了突出的成就，同时擅长鉴赏，诗文也很精妙。

米芾是一个既精研前人传统，而又摆脱前人藩篱，具有自己独特风格的书法家。他擅长行书和草书，用笔俊迈豪放，晚年出入规矩，深得意外之旨，与苏轼，黄庭坚、蔡襄合称“宋四家”。在书法史上有着非常重要的地位。

在书法方面米芾从小就天资过人，又非常刻苦用功。从开始就学习临摹古人，从颜真卿、柳公权、欧阳询等，再到王羲之、王献之，以后进而学习隶书、篆书乃至钟鼎文。在长期的临摹过程中，



他临摹古人的书法的水平，已能达到以假乱真的程度。

他书法成就最高的当属行书。苏轼评价其行书是“超逸入神”、“沉着痛快”；黄庭坚评其书“快如剑斫阵，强弩射千里所当穿彻”。米芾称自己是“刷字”，其实是说明他的笔力爽利沉着，运笔迅速而劲挺。看米芾书写的墨迹，开始几个字或几行字，运笔略缓，然而写下去就很快了，确实是悬肘急书而成。他曾经非常自豪地说：“善书者只有一笔，我独有四面。”后人更赞誉他是“八面锋出”。

同时，米芾的书法千变万化。比如《苕溪诗帖》和《蜀素帖》是同一年所作，两件作品完成的时间相距只有40多天，但意趣不同。《蜀素帖》里的“一”字很多，细细看去，每个都有点变化。即使写一个“三”字，他也要做到三画之间轻重有所不同。因此他的字有意同而形不同的美感。

另一方面，他的书法，从整篇看，很注意位置的把握，把握好整体气韵，往往在局部的不平衡、不对称中能够求得整篇的平衡。所以，他的一幅作品，看局部是横逸斜出，从通体上看却是左

顾右盼，上下呼应，有一种跌宕而又自然的情趣。

他的作品有《秋深帖》《王略帖赞》《虹县诗卷》等，最著名的是《苕溪诗帖》和《蜀素帖》。

在绘画上，米氏山水自成一派，是北宋后期突破前人画风而另辟蹊径者。他对于山水画的贡献在于对真山真水有着深切的感受，尤其是烟云变幻、风雨微茫的江南风光。在画法上，他提出“信笔作之”，所谓“信笔”，就是要求艺术创作尽可能的自由，不受规律约束，行云流水，落笔自然，正如他自己所说：“多以烟云掩映，树木不取工细，意似便已。”他的画法把传统水墨渲染的技法又向前推进了一步，在我国水墨山水的发展上，造成了一种“奇特”的影响。他这种烟云掩映、水墨酣畅的画，具有独特的风格，被人称为“米氏山水”。可惜的是今天他的画作都流失了。

米芾在书画学方面的著述有《书史》、《画史》、《宝章待访录》和《海岳名言》等，是研究古代书画的重要资料。他在书法理论上最大的贡献之一是他对书法的批评观，他反对那些随便征引古人言语，或者一味追求评语的工丽、巧妙，而不能够切实、公正地谈论这个人的作品，且不受其地位高低的影响。这不仅有真知灼见，而且要有胆量勇气。其次是他主张“博取众长，自立家数”，在对前辈今人的学习中，勇于创新，自成一家。而且他不像很多人一样把书法当作怡情的东西，他认定书法是一种独立的艺术，具有永恒的价值。这些都是他书法思想上的可贵之处。

生平小传

米芾为人博雅好古，言行举止都流露出狂放不羁的个性，特立独行的作风。世人皆以之为奇，士大夫们给了他“米癫”的雅号。从以下几个小故事可领略这位大书法家的“癫狂”之风采。

据《宋史》载，米芾的着装喜欢仿效唐人，风流潇洒、爽朗，说话语音清畅，每到一个地方，都会引来众人的围观。而且他有着严重的洁癖，绝不与别人同用毛巾、器皿等物品，行为与众不同，十分怪异，时常发生一些可笑的事情。他在无为州做官时，有一次，在他的辖区内发现了一块巨大的石头，石头的形状十分丑陋。米芾见了却大叫道：“这个石头值得我参拜啊。”于是穿戴上非常正式、隆重的衣冠参拜巨石，并且称呼它为“兄”。这就是著名的米芾拜石的故事。

据宋人叶梦得《石林燕语》记载，传说有一次，他登船拜谒蔡攸，蔡攸拿出自己所收藏的王羲之的《王略帖》给他看，他一看，惊叹不已，请求用一张画与之交换，蔡攸面有难色。米芾大声说：“你如果不给我，我就不活了，马上就跳江而死。”说完就大声呼喊，要准备往下跳。蔡攸无奈，当即答应。从这可以看出米芾是个性格率直，任性自由的人。

米芾为人癫狂，不肯随世俯仰，所以仕途上常常陷人困境。

米芾的儿子米友仁，受父亲的影响，自小喜欢绘画艺术，在学习父亲的基础上，也取得了巨大的成就，成为著名的山水画家，同时又善书法，精鉴赏。画史上有“大米、小米”或“二米”的称呼。中国著名的山水画派之一“米派”就是他们父子所开创的，对后世的影响极大。

【柳永】

北宋著名词人，福建崇安人。约1034年，即景祐年间，中进士。

历史影响

柳永，原名三变，字耆卿，崇安（今福建崇安县）人，世称柳屯田，因排行第七，亦称柳七。他自称“奉旨填词柳三变”，以毕生精力作词，并以“白衣卿相”自许。柳永是北宋大词家，在词史上有重要地位。他扩大了词境，佳作极多，许多篇章用凄切的曲调唱出了盛世中部分落魄文人的痛苦，真实感人。他还描绘了都市的繁华景象及四时风光，另有游仙、咏史、咏物等题材。柳永发展了词体，留存200多首词，所用词调竟有150之多，并大部分为前所未见的、以旧腔改造或自制的新调，又十之七八为长调慢词，对词的解放与进步作出了巨大贡献。柳永还丰富了词的表现手法。他的词讲究章法结构，词风真率明朗，语言自然流畅，有鲜明的个性特色。他上承敦煌曲，用民间口语写作大量“俚词”，下开金元曲。柳词又多用新腔、美腔，旖旎近情，富于音乐美，他的词不仅在当时流播极广，对后世影响也十分深巨，他是北宋前期最有成就的词家，有《乐章集》。

由于柳永长期出入歌楼妓馆，生活东飘西荡，对下层人民生活有较多体验，所以他的词题材较为广阔。其内容主要反映羁旅行役、男女恋情和都市生活三个方面。其中以前者成就最高。柳永精通音律，受民间音乐熏陶，他把民间流传篇幅较长的俗曲搬上词坛，对慢词的发展和北宋词风的转变起到了推动作用。他汲取民间养料，使用俚俗语言入词，从而摆脱了五代词中那种传统腔调的影响，使词的创作进入一个新的历史阶段。同时，他还创造性地运用铺叙手法，把抒情、写景、叙事完美地融合在一起，构思缜密，首尾连贯，脉络井然。他通过自己的创作实践大大提高了词的表现力，并使自己成为词坛上对后世影响很大的词人之一。值得指出的是，柳永还写了一些情调低沉，思想颓废以及宣扬色情的庸俗之作。有些作品由于轻率操笔，锤炼不足，故而失之松散，缺少含蕴。

其《乐章集》，存词200余首。主要代表作有《雨霖铃》、《望海潮》、《夜半乐》、《定风波》、《鹤冲天》等。

生平小传

柳永早年游学京都，屡举不第，过了一段“买花载酒”、“千金邀妓”的放浪生活。他熟悉民间流行曲调，为伶工乐妓撰写了大量慢词，流传很广，甚至在当时的西夏也达到了“凡有井水饮处即能歌柳词”的程度。但上层显贵对柳永出入歌楼舞榭与伶工乐妓为伍的生活却极端歧视。他为此写了一首《鹤冲天》加以驳斥，其中有“才子词人，自是白衣卿相”、“忍把浮名、换了浅斟低唱”之句。宋仁宗在一次发榜时见到他的名字便一笔勾销，说“且去浅斟低唱。何要浮名!”直到景佑元年（1034年），他改名柳永，才勉强中了进士，但只做过屯田员外郎这样的小官。在北宋词人中，他的官职最低，而且是以毕生精力填词的第一个专业词人。他晚年穷困潦倒，家无余财，相传死后无钱下葬，最后由“群妓合金葬之”。文坛上流传有“吊柳七”、“吊柳会”等逸事。

【李清照】

宋代著名女词人。

1100年（16岁），作咏海棠《如梦令》词和《浯溪中兴颂诗和张文潜二首》，前者使“当时文士莫不击节称赏”，后者被誉为“奇气横溢”。

1102年（18岁），嫁赵明诚。与丈夫共治金石之学。相继作《一剪梅》、《醉花阴》。

1107年（23岁），随丈夫归青州，寓居10年。协助丈夫治金石之学。作《词论》。

1135年（51岁），定居杭州。作《上枢密韩公诗》、《永遇乐》、《添字丑奴儿》、《摊破浣溪沙》。

约于1151年去世。

李清照是中国文学史上最著名的女词人。其词风格独特，后人称之为“易安体”；她的《词论》，是词史上一篇重要的理论批评文章。



李清照像

“易安体”在内容上主要写个人的生活情趣和身世感伤；在语言上明白如话，尤擅炼字；在音律上重视音节、字声，富于感情和韵味。王灼《碧鸡漫志》卷二赞李清照的词“能曲尽人意，轻巧尖新，姿态百出”。以她少女时的两阙著名小令《如梦令》为例：“昨夜雨疏风骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道海棠依旧。知否，知否，应是绿肥红瘦。”“常记溪亭日暮，沉醉不知归路。兴尽晚回舟，误入藕花深处。争渡，争渡，惊起一滩鸥鹭。”

这两阙小令已经具备了易安体的特点。这首词反映了作者早年闲适的闺阁生活。在婉约词坛上，李清照的作品犹如闪亮的珍珠，放射着熠熠的光芒。李清照现传《漱玉词》49阙。

李清照的另一重要贡献是《词论》。在中国古代寥若晨星的女性作家中，李清照为撰写文学批评的第一人。《词论》的中心论点是：词别是一家。体现在两个方面。一是重音律，一是宗婉约。以她的代表作《声声慢》为例：“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时节，最难将息。三杯两盏淡酒，怎敌它，晚来风急。雁过也，正伤心，却是旧时相识。满地黄花堆积，憔悴损，如今有谁堪摘。守著窗儿，独自怎生得黑？梧桐更兼细雨，到黄昏，点点滴滴。这次第，怎一个愁字了得。”

这首词，既押平声，又押入声，和同时代人的《声声慢》多押平声相比，更能表现人物抑郁的情怀。此词为悲愁抒怀之作。上片写秋晚雁过之际的伤心。下片写黄昏独守之际的愁苦。全词纯用赋体，白描铺叙，首尾总起总收，中间

以几组意象层层转进，渲染情景。

李清照将词人分为两派，一派为晏殊、欧阳修、苏轼、王安石、曾巩等人，属“不知”者；晏几道、贺铸、黄庭坚，属“能知之”者。这种划分，大体与后人分的“婉约派”、“豪放派”一致。

在这种词论指导下，她批评张先等人“破碎何足名家”。晏殊、欧阳修、苏轼的词作为“皆句读不葺之诗尔，又往往不协音律”。晏几道“苦无铺叙”……像这样大胆的批评，有宋以来，惟李清照一人而已。

【陆游】

1125年，出生于越州山阴，少年时代好学不倦，18岁（1142年）开始，从曾几学诗，也向他学做人，深受其爱国思想影响。

1153年，赴两浙转运司所厅试，被擢第一，得罪秦桧，又因“喜论恢复”，在复试中被除名。

1158年，秦桧死，陆游以恩荫出任宁德县主簿。

1170年，任夔州通判，五月离乡，十月末到夔州，凡沿途所见，按日记录，写成日记体纪游文《入蜀记》。

1175年，离荣州，至成都任朝奉郎成都府路安抚司参议官兼四川制置使司参议官，与范成大“以文字交，不拘礼法”，常陪范游宴。

1178年，离蜀东归，受孝宗召见。五月，江西发生大水灾，陆游时任江西提举常平茶盐公事，以小舟载米赈之。以“擅权”罪名被罢黜还乡。

1186年，为严州知州，邦人为其立碑，并为他曾作过严州太守的高祖陆轸立祠。

1203年，修成孝宗、光宗《两朝实录》。

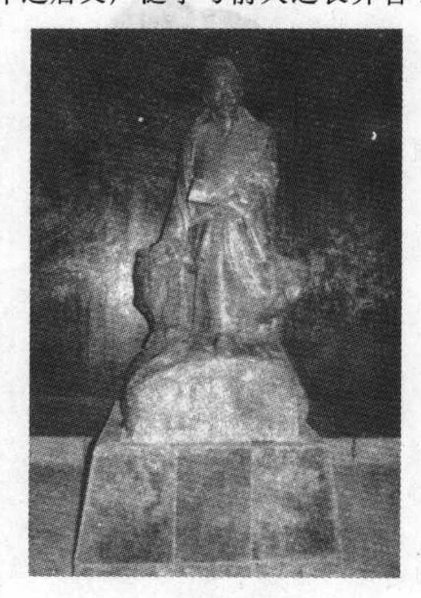
1210年，在故乡山阴病逝。

历史影响

陆游的主要成就有两个方面，一是文学创作，一是从政活动。

在文学创作方面，陆游是南宋最重要的诗人，他创作甚丰，其《剑南诗稿》85卷，收诗9000余首，是现存诗歌最多的诗人。另有《渭南文集》50卷，其中包括词2卷。他的文学成就主要在诗歌方面，这类作品始终纠结着两方面的情绪；一面是他渴望万里从戎、以身报国的豪情壮志；另一面则是他壮志难酬、无路请缨的悲愤心情。这使他的诗歌既热情奔放，又深沉悲怆，始终洋溢着浓烈的爱国主义情绪。

他早年学诗于曾几，从而深受江西诗派影响，注重于诗歌语言的精细考察。中年之后又广泛学习前人之长并善于灵



陆游像

活运用，使诗歌风格呈现出多样化的面貌。大体说，他的好诗以七言为多，其中七言古体往往写得热情奔放，七言绝句或轻灵含蕴，或雄壮伟岸，其七言律诗最为人称道。他善于用典，虽讲究作法技巧，但其最高艺术追求却归于平淡自然。所以他的诗在锤炼之后显得温润圆熟，雅致而简朴。

他的词较少，但一部分寄寓真情实感之词写得相当出色，如《钗头凤》。此词是陆游的早年作品，表达了对前妻唐琬的思念之情。词以平易的语言来倾诉缠绵不尽的痛苦，感染力很强。陆游的散文中，一些短篇的题跋精整雄快，颇有特色。

在从政活动方面，自年轻时他就积极向朝廷提出许多抗敌复国的军事策略和政治措施，力说张浚用兵，张浚北伐失败后，他被罢黜还乡。闲居 4 年后（1169 年），担任夔州（今四川奉节）通判，次年入蜀就职。任满后主战将领王炎聘其为干办公事，从此陆游换上戎装，常年驻守在国防前线。王炎被朝廷召回罢免后，他改任成都府安抚司参议官，此后陆游又在蜀州、嘉州、荣州代理通判、知州等职，复国壮志不得伸展。

1178 年，陆游受到孝宗召见，而后到福州、江西做了两任提举常平茶盐公事。他在江西任提举常平茶盐公事时，当地发生了一场大的水灾，他日夜兼程亲自去灾区视察，并上奏要求拨发救灾粮，不料却触犯了统治阶级的利益，他被罢官还乡。在家闲居 6 年后，62 岁的陆游又被起用为严州（今浙江建德）知州。他勤勉爱民，深受爱戴，当地人民为他立碑，并为他曾作过严州太守的高祖陆轸立祠。在严州任满后不久被召赴临安任军器少监。次年，光宗即位，改任朝议大夫礼部郎中，他多次提出抗战爱民的奏章，竟遭奸佞之徒弹劾，以“嘲咏风月”的罪名再度被罢官。

此后陆游蛰居乡村 12 年，宁宗即位后陆游应当权外戚韩侂胄之请，为其撰写《南园记》，希望他“勤劳王事”。1202 年，陆游奉召入朝修撰孝宗、光宗两朝实录，修成后辞官还乡，终老于故土。

生平小传

陆游生在民族危机深重的南宋时代，饱经战乱的生活感受。群情激昂的抗敌气氛给童年的陆游留下深刻印象，为他后来成为一代爱国诗人打下了坚实的思想基础。陆游诞生这年冬天，北方的金人开始大举南侵，第二年宋朝首都汴京（今河南开封）陷落，他随父亲陆宰向南逃亡，在“经旬不炊”和夜夜闻金兵马嘶中，历尽艰辛，逃至寿春（今安徽寿县），后又逃回故乡山阴。3 岁时发生了历史上著名的“靖康之难”，徽钦二帝被掳北去，北宋灭亡。

陆游 29 岁时，赴首都临安（今杭州）应试，名列第一，但因居于投降派权臣秦桧的孙子之前，又因他不忘国耻，“喜论恢复”，受到秦桧嫉恨和排挤，竟在复试时被除名。

陆游因坚决支持抗战派，屡次上书建议反攻收复，多次被投降派弹劾，罢职还乡，以致“报国欲死无战场”。

陆游在 19 岁时与舅父的女儿唐琬结婚，夫妻感情甚好。可是好景不长，由于是年陆游考试不第，陆游的母亲不喜欢唐琬，把所有的罪过都归结在她身上。在母亲的极力反对下，陆游被迫与唐琬离婚。

陆游离婚后，续娶蜀郡人王氏，唐琬也改嫁了赵士程。1151 年 3 月，已是两个孩子的父亲的陆游在禹生日这天游禹庙，并到附近沈园游玩。这里池台极盛，游玩中偶然与唐琬、赵士程相遇。唐琬把她和陆游的关系告诉了赵士程，并把他们携带的酒食特地送给了陆游。这时陆游感慨万端，便填了《钗头凤》词一首："红酥手，黄滕酒，满城春色宫墙柳。东风恶，欢情薄，一怀愁绪，几年离索。错，错，错！春如旧，人空瘦，泪痕红浥鲛绡透。桃花落，闲池阁，山盟虽在，锦书难托。莫，莫，莫！"

题园壁间，诉说自己的哀怨。唐琬见了，也依韵和了一首："世情薄，人情恶，雨送黄昏花易落。晓风干，泪痕残，欲笺心事，独语斜阑。难，难，难！人成各，今非昨，病魂常似秋千索。角声寒，夜阑珊，怕人询问，咽泪装欢。瞒，瞒，瞒！"

不久，唐琬忧郁而死。这次婚变对陆游的打击很大，让他悔恨终生。他到老对唐琬不能忘情，逝世前一年还写下了哀怨的《春游》："沈家园里花如锦，半是当年识放翁。也信美人终作土，不堪幽梦太匆匆。"

南宋政府在史弥远卖国投降派的操纵下，迫害爱国人士，国力衰弱不堪，人民生活极端艰难，陆游受到落职处分后，感慨万千，不久，因忧致疾。嘉定二年立秋得膈上疾，近寒露虽见好转，但不久又沉重，到冬天转剧，腊月底病逝。

在临终前夕，还不忘收复国土，写下了有名的诗篇《示儿》："死去元知万事空，但悲不见九州同。王师北定中原日，家祭无忘告乃翁。"

这是陆游写给儿辈的遗嘱，也是他的绝笔。在这首悲愤异常的诗篇中，向世人昭示出他一生抗敌复国的夙愿。使人把他看作是"出师未捷身先死"的宗泽，人称此诗有"三跃渡河之意"。这也是对当时以史弥远为首的投降派的强烈抗议和辛辣讽刺。所以这首诗 700 年来一直为人民所喜爱，成为鼓舞人民向异族侵略者进行战斗的号角。

【关汉卿】

约 1220 年（金兴定四年）前后，关汉卿出生于大都（今北京）的一个富裕之家，其父辈有一定的政治地位。同时这又是一个文化世家，关汉卿从小就受到浓厚的书香文化的熏陶。这些对他的艺术修养的培养和洒脱不羁的性格形成都有较大的影响。

约 1260 年（元中统元年），关汉卿出任元太医院尹，但不久便因不得志而辞官。曾一度过着"偎红倚翠"、"出入青楼"的生活。

约 1260 年（中统元年）后，随着南北文化的交流，关汉卿离开他生活了多年的大都而南下。一路游览，先后游历了汴京、洛阳，游历杭州后又北上到过扬州等地。在游历的同时，结交当地著名人士，了解当地的风俗民情，开阔眼界，增长见识，还拜访了当地的杂剧作家，参与了杂剧的演出活动。大约 40 岁以后，关汉卿进入了创作的旺盛期，他的大部分作品完成于这个阶段。

约 1299 年（元大德三年）后，创作了《窦娥冤》。

约 1300—1303 年（大德四年至大德七年）前后，关汉卿卒。

历史影响

中国文学史上，元曲与唐诗、宋词并称，而关汉卿是元曲作家的杰出代表。他是中国古代戏曲成熟的标志——元杂剧的开创者和奠基人。他以毕生精力从事戏剧的创作，是中国戏曲史上第一位知名作家，开创了戏曲艺术的优秀传统。

关汉卿一生共创作剧本60多种，现存18种。这中间有的剧本自元代至今700多年以来一直在舞台上表演，具有极强的生命力。

这18种剧本按内容可分为三类。第一类是以现实社会的狱讼事件为中心的公案戏，如《窦娥冤》、《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》等，抨击了社会的黑暗，揭示了



关汉卿像

人生的悲剧，塑造了一批凶恶残暴、卑鄙无耻的社会罪恶人物形象，如《鲁斋郎》中任意抢夺别人妻子的鲁斋郎就是一个好色、残暴的统治阶级的典型形象；《窦娥冤》中的张驴儿则是一个横行霸道、无恶不作的地痞流氓。同时也塑造了一些富有抗争精神的光辉形象。这类作品多是悲剧，其中最著名的是《窦娥冤》，被王国维誉为“列之世界大悲剧中亦无愧色”。此剧本所揭示的善恶行为及其结局，是大众关注的社会问题和人生课题，它的悲剧含义已远远超出了单纯冤案的错判。女主角窦娥更是一个惊天动地、感人至深、光彩照人的女性形象。

第二类是以妇女的恋爱婚姻为中心的风情戏。这类作品是关汉卿创造的重点，代表作有《救风尘》、《望江亭》、《诈妮子》等。在这些作品中，关汉卿塑造了不少勇敢、聪明的女性形象，如《救风尘》中的赵盼儿就用自己的勇气和智慧战胜了邪恶势力。这类作品多是喜剧，这些喜剧大多数都是作者的心愿取向。表达了作者极力反对封建社会的统治，渴望一种自由的生活，人性的生活。

第三类是以历史人物为中心的英雄传奇戏，代表作有《单刀会》、《西蜀梦》等。以浓墨重彩描绘颂扬自己心目中的历史英雄人物，虽取材于历史，却灌注了浓郁的现实感情。如《单刀会》就从关羽美髯飘拂的潇洒，到百万军中出入自如的从容，到诛文丑、颜良的英武，再到万里独行的无畏气概，都为他谱写了一曲激昂的英雄赞歌。

在艺术上，他的作品人物个性鲜明，如老练、沉着、机智大胆的赵盼儿，刚烈坚贞而又温柔孝顺的窦娥；情节简洁完整而又具惊险性。另外他的作品结构匀称紧凑，语言本色自然，却不乏文采，体例规范，非常适合舞台演出。所以，他的戏剧具有长久的舞台生命力。

作为一个戏剧大师，关汉卿对元杂剧这一新兴的文学体裁的出现、形成和

发展做出了不可磨灭的贡献。

另外关汉卿还创作了为数不少的散曲。这些散曲既有如诗歌般的抒情性，又有杂剧式的故事情节，有非常高的艺术价值。如那一组著名的《南吕·一枝花》，自述了其心志性情，风格泼辣豪放，在风流浪荡、玩世不恭的表象下，非常鲜明地描述出作者不向世俗道德和命运低头的坚强不屈的叛逆性格。

生平小传

关汉卿生活在中国历史上非常特殊的时代——由蒙古族统治的元朝。这个时期最突出的特点就是人分为四等，又尤以知识分子的地位低下。读书人赖以出人头地的科举考试曾一度中断80多年，读书人丧失了政治上的前途和社会上的优越地位，所谓“七匠八娼九儒十丐”，最能说明儒生在元代社会的卑贱。同时元朝实行种族歧视制度，汉人只能做副职，汉人打猎也被禁止，即使蒙古人打了汉人，汉人也不能还手。

关汉卿虽然做到了太医院尹这样的高官，但没过多久，就因为不得志而辞官，所以为官的时间并不长，很快就沉沦落魄。有志向却难以获得伸展的机会。

但关汉卿生性开朗、洒脱，他并没有抑郁一生，而这种低下的社会地位又给了他熟悉都市平民生活的机会，他一生都是在都市中与广大市民百姓共同度过的。这样，他的创作就获得了用之不竭的源泉。他用元曲来表示对平民的深切同情。在这里元曲是反映平民生活、抨击社会黑暗、表达人生信念的最好方式。

关汉卿生性潇洒倜傥，知识渊博，而且“滑稽多智，蕴藉风流”，常常出入各种场合，与社会上的三教九流、各色人都有往来，交友十分广泛。

明初的戏曲家贾仲明为关汉卿写的挽词，说他“驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头”。可见，他不仅是一位剧本创作者，更是杂剧戏班的班主。这种地位决定了他在戏曲界的交往必然十分广泛。他与当时的戏曲家杨显之、梁进之、费君祥等都有深厚的友谊，有的是莫逆之交。

【唐伯虎】

1470年，生于吴郡。从13岁起，唐寅开始闭门读书。

1494年，父亲死，母亲、妻子及儿子也相继死去。唐寅心境大悲。

1498年，中乡试第一名——解元。第二年，与徐经同去京城会试，徐经买通主考程敏政的家童而得到试题。事情泄露后，程敏政、徐经遭人弹劾，唐寅受牵连下狱，备受折磨。这件事的发生改变了唐寅的人生观，从此他耻为官吏，宁愿饮酒作画，流连于市井里巷，山溪楼阁，甘心过着贫困而自由的生活。

1514年，受宁王招聘而到南昌。次年，装疯得以脱身。

1523年，病逝，享年54岁。

历史影响

唐寅的成就主要表现在绘画上，其次才是文学上的。

在绘画上，唐寅与沈周、文徵明、仇英并称为“明四家”。他的画功深厚，画风明丽、秀润，缜密而有韵致，他擅长山水，而对于人物、仕女、花鸟、竹木也无所不能。

1500年，30岁的唐寅受“科场舞弊案”的牵连下狱，饱受刑狱之苦，这使

他看透官场的腐败黑暗，他说：“奴颜婢膝，曲意奉承，岂是我唐寅所为!”由此，他发出了“人生贵适意”的新口号，开始寄情山水书画之间，自由自在，风流放纵。

正因为唐寅性格上的这种转变，才使得他在绘画上独树一帜，取得了很大的成就。他的画行笔潇洒、清逸，宛如风行水上，气度卓绝，这正是他个性狂放不羁的表现。他的山水画多表现雄伟险峻的生活。画中，他糅合了北方和南方山水画派的风格，使之产生了新体貌，给人以刚柔相济的美感，如《山路松声图》。唐寅风流多情，自伤自怜，因而仕女画在他的画中就占了很大的比例。这些仕女画大多清俊潇洒、幽冷丽绝、工整秀美，表现了画家对现实的不满，对美好生活的追求。其代表作为《秋风纨扇图》、《李端端落籍图》、《孟蜀宫伎图》等。唐寅的花鸟画也卓而不凡，喜水墨写意，飘逸洒脱，富有生气，如《鸦阵图》、《百鸟图》、《雨竹》。



唐寅的画往往配以优美的诗文和飘逸的书法，相映成趣，增添了画面的美感，被时人赞为“神品”。他还将绘画的经验心得和历来的理论归于一起，编成《画谱》一书，对我国绘画艺术理论总结做了很大贡献。

文学上，唐寅擅长诗词，他用语清丽，诗中隐有画意，他的诗词多用口语，真切平易，不拘一格，表现出诗人对人生和社会的傲岸不平的气魄。如《把酒对月歌》、《秋风纨扇歌》、《题渔父》、《题周东树画》等。

唐寅诗词一反明前七子的复古文风，大量使用俚语入诗，无疑具有矫正时弊之功。他敢于和强大的复古派对垒，可谓难能可贵。

【施耐庵】

长篇章回小说《水浒传》的作者，生平不详。

《水浒传》反映的时代，阶级矛盾和民族矛盾十分尖锐。这部著作是我国和世界文学史上极少有的歌颂农民反抗封建统治的文学杰作。



施耐庵像

《水浒传》称为封建时代中国农民革命战争的史诗，是无愧的。虽然残留着说话讲述阶段某些缺陷，却已基本上具有近代长篇小说的规模。它有个性鲜明的典型人物，比较完整、贯串的故事情节，而且在它的艺术描写里，交织着特定历史时代的社会生活画面。更重要的是在这幅完整社会生活画面里，深刻地反映了中世纪震撼中国整个封建社会的伟大的农民起义。从这个主要方面看，它不仅是中国长篇史诗的开创者，也是此后继之而起的描写历代农民起义的章回演义体小说都未能达到的光辉典范。



《水浒传》

【罗贯中】

长篇历史小说《三国演义》的作者，生平不详。

最足以代表罗贯中创作成就的作品是《三国志通俗演义》。它“文不甚深，言不甚俗”（庸愚子《三国志通俗演义序》），“据正史，采小说，证文辞，通好尚，非俗非虚，易观易人，非史氏苍古之文，去瞽传诙谐之气，陈述百年，赅括万事”（《百川书志》卷六“史部·野史”），以宏大的结构描写了三国时期尖锐复杂的政治军事斗争，塑造了曹操、诸葛亮、关羽等众多的人物形象，揭露了封建统治者的残暴罪行，寄托了人民渴求政治清明、社会安定的愿望，表现了群众所理想的重义守信、平等互助的人与人的关系。

罗贯中除了熟读《三国志》等历史书外，还收集了描写三国故事的戏曲剧本和说书人的底本。在继承前人成果基础上，罗贯中对三国故事重新进行了艺术加工。书里的主要人物，如曹操、刘备、孙权、诸葛亮等，都是历史上确有其人的。书里描写的基本事件，如黄巾起义、官渡大战、三顾茅庐等，也都是历史上曾经发生过的。但是，罗贯中并


罗贯中像

没有完全受真人真事的局限，他充分发挥了自己丰富的想像力，虚构了不少生动有趣的故事情节。如“王司徒巧使连环计”、“吴国太佛寺看新郎”、“献密计黄盖受刑”、“七星坛诸葛亮祭风”、“关云长义释曹操”、“空城计”等。罗贯中把这部小说取名叫《三国志通俗演义》，简称《三国演义》。书写成以后，人们争相传抄，很快流传开来。

《三国演义》是我国历史小说中成就最高、影响最大的一部作品。它成功地描写了大大小小的各种军事斗争和政治斗争场面。这些描写千姿百态，各具特色。书中还塑造了400多个人物形象。其中诸葛亮的智慧、曹操的奸诈、关羽



《三国演义》故事插图

的忠义给人的印象最深。直到几百年后的今天，人们还是百读不厌。

除了《三国演义》以外，罗贯中还写下《隋唐两朝志传》、《残唐五代史演义》等书，创作了《赵太祖龙虎风云会》等剧本。这些作品都是以历史为题材，可在成就上都无法和《三国演义》相比。

【吴承恩】

吴承恩（约1500～1582），字汝忠，号射阳山人，山阴（江苏省淮安）人，明代小说家。他自幼喜爱神话故事，晚年，在前人作品和民间传说的基础上，



吴承恩墓

创作出富有浪漫主义色彩的著名长篇神话小说《西游记》。他多才多艺，诗文也写得好。

明代中叶以后，宦官弄权，特务肆虐，政治更加腐败。就是在这样的时期，《西游记》相当深刻地揭露、批判了封建社会的黑暗腐朽和统治阶级的昏庸凶暴，它对宗教，特别是对道教进行了嘲弄和讽刺，塑造和歌颂了孙悟空这个富有反抗性的神话英雄形象。它敢于斗争，不怕困难，这是作者塑造的一个敢于反抗天宫、地府的统治者的艺术形象，这在当时历史条件下是有进步意义的。

【郑板桥】

1693年（康熙三十二年）出生于扬州府兴化城内。

1712年（康熙五十一年）考取秀才。

1715年（康熙五十四年）与徐氏成婚，后生有两男一女。因家贫，教馆糊口。30岁以后辞馆出游，以卖画为生，达10年之久。这期间游历了庐山、长

安、洛阳、北京等地方，创作了不少诗文，并在书法上初具“六分半书”的面目。

1732年（雍正十年）中举人。

1736年（乾隆元年）中进士。50岁时，为范县令，54岁调任潍县县令，开仓赈饥民。

1753年（乾隆十八年）因得罪大官吏而被罢官。百姓涌上街头挽留他，并家家画像以祀，还为他建造了生祠。解职之后的晚年生活，是郑板桥书画艺术的成熟期。以在扬州居住为主，与汪士慎等人游。形成了闻名中外的扬州画派。

1765年去世，享年73岁。

历史影响

郑板桥是一位独树一帜的艺术家、文学家，为扬州画派的主要成员，是著名的“扬州八怪”之一。他在书法、绘画、诗文、印石等方面均有建树。成就最大的当数他的书法和绘画。郑板桥是我国艺术史上一位重要的画家。

他的书法是以隶、篆两种书体参合行书、楷书，其中以隶书和楷书为主而成的一种新书体，自称为“六分半书”。“分书”，即隶书，又称“八分书”。“六分半”即是使书体介于隶书和楷书之间，而且隶书多于楷书，这样就不足八分，因此，就叫“六分半书”。这在“馆阁体”盛行的当时是一种大胆而惊人的变化，对于书法史，也是一种不易见的自我创新。

郑板桥的“六分半书”纵横错落、瘦硬奇峭，具有很鲜明的艺术特色，主要表现在两个方面：一是以画笔入诗，恰到好处地将绘画用笔的高度成就吸收到书法当中去。乾隆时有名的词曲家蒋士铨评曰：“板桥写字如作兰，波磔奇古形翩翩。板桥作兰如写字，秀叶疏花见姿致。”这说明他的书、画相互借鉴。二是他的行款布局如“乱石铺街”。陈书良在《郑板桥评传》中说：板桥的字常常不是直写到底，而是大大小小，方方圆圆，正正斜斜，疏疏密密，浓浓淡淡，一眼望去如马路上乱铺的石子，但细玩之下，却又发现有着音乐一般的节奏和韵律感。

梅、兰、竹、菊，历来被称为“四君子”，再加上坚硬、经久的石头，在文人们心目中象征着坚贞、高尚的美德和傲岸、洒脱的为人，所以常被用做人画的题材。郑板桥的画就擅以兰、竹、石、松、菊、梅等为主要描绘对象，而尤工于兰竹，将墨竹推向极致。

郑板桥的竹画达到了炉火纯青的艺术境界。他笔下的竹子千姿百态，多而不乱，少而不疏，笔力劲峭，体貌疏朗，是他坚忍倔强的人格的写照。郑板桥善于通过简洁生动的线条，勾勒展现出竹



板桥竹图

枝的坚韧和勃勃生机。他的画纸本水墨，没有采用彩晕色染的画法，在酣畅淋漓的墨色中传达出竹子的青翠或饱经风霜，韵味隽永，意境美妙，令人回味无穷。同时，他将自己具有狂怪风格的诗、掺以书法用笔的画、掺以绘画用笔的字、放纵跌宕的印章结合起来，并熔为一炉，形成了与众不同的绘画艺术，开一代画风，对后世有着巨大的影响。

他诗词创作也取得了较高的成就，编定了《诗钞》、《词钞》。这些作品内容广泛，思想深刻，有的描绘人情风俗，自然风光；有的暴露社会黑暗，反映社会本质；有的咏物言志，怀古抒怀；也有的题画诗可当做书画论来读。其诗词的特点是狂怪，感情真挚，这使得他的诗词在清代文坛发出奇异的光彩。他的散文创作也饶有风趣，如广为传诵的《家书》。

生平小传

郑板桥出生于一个破落的地主家庭，生活相当贫困。在他3岁时，他的母亲就生病去世了。后来父亲又续娶了郝氏。继母是个善良的人，对他很好。可是，在他14岁的时候，继母又病逝了，板桥又一次失去了母爱。万幸的是，他的养母一直陪伴着他，给他以母爱。

23岁时，郑板桥与徐氏结了婚，生有两男一女。生活的日益困苦，迫使郑板桥不得不中断学业，开始谋生。起初，郑板桥在教馆，即私塾当起了教书先生。但他对教馆生活十分不满，感到痛苦和羞辱。的确，这是一个低贱的、傍人门户的、像坐牢一样的差事，而且收入很少。郑板桥就这样过着半饥半饱的日子，家庭经济状况每况愈下。有时郑板桥满怀热望地外出借债，但刚走到中途就已觉气馁，等真正见到对方，往往遭遇冷言冷语，借钱的话则没法出口，只好打道回府。妻子拿出自己旧日的钗簪衣物，送进当铺，换回一点点粮食。就在全家最窘迫的时候，郑板桥最心爱的儿子死了，这对他来说是一个沉重的打击。郑板桥30岁时，他的父亲去世了，家中生活更加困苦，到了揭不开锅的地步，不断有人上门讨债。为了生存，郑板桥不得不决定外出卖画，直到44岁时中了进士。中进士后，他做了12年县令，后因请赈得罪上司，终于丢了官，他又以卖画为生。

郑板桥与妻子徐氏二人相濡以沫，共同过了十几年艰难辛酸又真挚情深的生活。徐夫人死后，他娶了郭氏，但日子似乎并不美满，直到他遇见饶氏，才又享受了幸福的婚姻生活。

据《扬州杂记》载，雍正十三年（1735年），在扬州卖画的郑板桥有一天去郊外访古寻幽，在一村庄遇见一老妇和她美丽的女儿饶氏。因女儿久慕其才，老妇人愿将她嫁与郑板桥。郑板桥许诺应进士考后，一定回来，请饶氏等他，并以词作为定情信物。第二年，饶氏家日益贫穷，有富商愿出700金收饶氏为妾，其母心动，但饶氏仍坚守与郑板桥的约定。江西人程羽宸到扬州知道了此事后，就出了500金作为郑板桥的聘金授予饶氏。郑板桥回来，又送给饶家500金作为娶亲之用。郑板桥和饶氏结婚后，互敬互慕，情投意合，生活非常幸福。

据《潍县志稿》载，郑板桥调职潍县的第二年，潍县发生了百年难遇的大旱，又加上前两年的瘟疫、蝗灾等灾难，百姓无以为食，出现了“人相食”的残

酷情况。面对如此惨状，郑板桥忧心如焚，赶忙向上司报告，请求赈济灾民。但事关紧急，他又决定立刻开仓放粮，赈济灾民。按照大清律例，开仓赈灾必须得到上级的批准，方可实施。于是有人劝他不要急于开仓，免得得罪上司。但一心想救灾民的郑板桥如何肯听，他激动地说："此何时！俟辗转申报，民无孑遗矣，有谴我任之！"随之，郑板桥开仓拨出一批谷子，叫百姓写借条来领。此举救活了成千上万的人。但郑板桥也因而丢了官。

据《夜雨秋灯录》载，郑板桥中进士后，声名大振，人们争先向他索要字画。但他非常自重，非重金不与。有一次江西张真人来了，商人们争着想巴结他，就想得到郑板桥的书联献给他。张真人订做了一张大纸，一丈多长，六尺多宽，派人求他的字，并请他撰写词句。派来的人问郑板桥要多少钱，郑板桥说"一千金"，派来的人嫌贵，只出五百。郑板桥欣然同意，奋笔直书，很快就写成了上联"龙虎山中真宰相"。派来的人要求写下联，郑板桥笑着说："说好是一千金，你只出五百，我也只给你一半。"派来的人只好回去告诉商人们，商人不得已，只得如数给他，他即刻书写了下联"麒麟阁上活神仙"。像这样的让人称赞的故事举不胜举，在民间广为流传，因而郑板桥其人也和他的书画一样深受百姓的喜爱和尊重。

【曹雪芹】

1715年，曹雪芹出生。

1728年，曹家被抄，雪芹随家人到北京。

1744年，曹雪芹可能于本年或稍后到右翼宗学里任过事，并已开始写《红楼梦》。

1745年，曹家再遭变故，曹雪芹生活困顿，几次迁居。

1758年，曹雪芹本年春夏间迁居白家疃，直至去世；曾游南京江宁。

1763年，北京天花流行，曹雪芹的儿子病死。曹雪芹悲痛过甚而病倒，到年终除夕（1764年2月）逝世。

历史影响

旷世奇作《红楼梦》是曹雪芹对世界文学宝库的杰出贡献；方兴未艾的"红学"则是学术界对他的贡献的广泛认可；而他的《南鹞北鸢考工志》，则填补了扎风筝技艺的一项空白。



曹雪芹像

《红楼梦》是一部120回的长篇小说，前80回由曹雪芹撰写。它写的是一个贵族家庭由兴旺到衰败的过程，其中以贾、林、薛三人的感情为主线，揭示了封建家族的腐败和必然灭亡的结局。曹雪芹前所未有地描绘了一群美丽聪颖、活泼动人的青年女性形象，她们对爱情的渴望、对命运的无奈，万艳同哭的命

运令人垂泪。书中热情赞颂人生中的真、善、美。

在艺术上，《红楼梦》达到了中国小说前所未有的成就。鲁迅说："自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。"贾宝玉、林黛玉、薛宝钗三人的感情和婚姻纠葛，是小说的中心线索，他们及诸多女性的大观园生活，是小说的基本内容。大观园中的一切又与贾府的一切密切关联，贾府中复杂的家族矛盾及其中人物的命运，又构成了小说另一层的内容，由贾府再次折射到薛、史、王家必将是与贾府相同的命运。这一贵族世家，上与皇室，下与市巷、乡野，都发生着时近时远的关系。这样花团锦簇、层层映照，使复杂的内容自然而然、有条不紊地展开。很多人都赞叹这部文学巨著是浑然天成的，没有丝毫牵强。

"红学"一词，在清代就已提出。以一本小说形成一门独立的学问，这不仅在中国文学史上是独一无二的，就是在世界文学史上也是罕见的。在研究过程中，逐渐形成了历史上的评点、索引、考证三大流派。

以脂砚斋、梦痴学人等为代表的评点派，主要对《红楼梦》的各种版本进行杂评；以王梦阮、蔡元培等为代表的索引派，认为《红楼梦》明写一个故事，暗中闪烁着另一个并行的故事，或以为写大学士明珠家事，或以为影射顺治、康熙两朝历史，或影射董小宛与顺治帝事；以胡适、俞平伯为代表的考证派，以校勘、训诂、考据的方法研究曹雪芹的家世、生平等等。新一代的研究者以王国维为首，以作品本身主题思想、美学价值和伦理学等方面进行研究。

曹雪芹擅长扎风筝，他在《南鹞北鸢考工志》中以歌诀的形式谈到各种风筝的扎法，如《比翼燕扎糊诀》等。此书不仅谈到各种燕子的画法，还保留了珍贵的中国民间艺术，是民间艺术的一笔珍贵遗产。

生平小传

曹雪芹生于贵族之家，显赫一时。康熙6次南巡，4次由曹家接驾，并以江宁织造府为行宫。曹雪芹在这种繁华中生活到十二三岁。

康熙驾崩后，曹家作为其亲信被新皇帝列为政敌。雍正四年（1726年）曹家被抄，年仅14岁的曹雪芹随家人到京，乾隆三年（1738年），曹家遭到一次毁灭性打击，彻底败落。从贵族子弟变为破落户，他受到各种歧视，他感受人间的冷暖无情，心灵受到了很大的触动。连日的阴雨使他破旧的屋子倒塌了，因为被抄家这种身份，无人援助。

在命运的无尽颠簸中，曹雪芹身世如转蓬。40岁前后，他流落到北京西郊傍西山的荒村，栖身于"蓬牖茅椽"之下，"绳床瓦灶"之旁。

曹雪芹平生饱受打击，半百时又遭到人生一大打击，儿子不幸夭折。他哀痛成疾，又贫病无力就医，竟一病不起，在除夕夜悲惨地死去。他的诗友张宜泉，在他死后来到其故居，见到的是长满了荒草的破屋，万分凄凉。他看到曹雪芹的遗物，除了一束束的文稿和绘画作品外，只剩裹在怀囊里的素琴和躺在破匣里的长剑。

这位世界文坛巨匠，活着的时候，穷困潦倒，半生漂泊；死的时候也默默无闻，终年还不到50岁。

脂砚斋姓甚名谁不详，甚至其性别

也不能肯定。然而他却是曹雪芹孤独寂寞中的慰藉者，创作中最有力的支持者。

他帮助曹雪芹做了大量具体工作。他再评《红楼梦》时，最后决定在许多异名中仍采用“石头记”为正式书名，并征得曹雪芹同意，把这个原委写入卷首的“楔子”部分中。他建议将小说中某些重大情节做出删改。如原稿第十三回原来的回目是“秦可卿淫丧天香楼”，正文中写贾珍与秦可卿翁媳通奸的时候，被丫头撞见，丫头在慌张中夺路而逃，不慎将花盆打落，秦可卿无颜见人自缢而死。就是由脂砚斋的建议，将此事删去，只用暗写来表达了他们翁媳之间暧昧的关系。他不只代补零碎残缺，还代撰整回的缺文。原来《红楼梦》底稿本久为朋友借阅，以致时有迷失，如庚辰本第七册自六十一回至七十回，本为八回书，而于卷首注明：“内缺六十四回、六十七回。”曹雪芹死后，脂砚斋代为补上。他为书中的难文僻字，都做了注解。如贾氏四姊妹“元”、“迎”、“探”、“惜”谐隐“原应叹息”，“冯渊”隐“逢冤”，“英莲”隐“应怜”。他为此书做了“凡例”，列于卷首，使人们了解作者的写作意图和惨淡经营。从《红楼梦》一成稿，他就做批，直到雪芹亡后，每隔两三年，就批一次，至少共历八九次之多。这些批语，对曹雪芹的创作心理、艺术技巧等都有涉及。它与《红楼梦》一起，以“脂砚斋重评石头记”的形式传抄行世。

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝中国历史百科全书　　第６卷　　文学艺术卷　　（图文互动版）
作者＝徐寒主编
页数＝５９０
ＳＳ号＝１１４８５０１１
出版日期＝２００４年１２月第１版

六、戏曲

【曲】
【戏曲】
【宋元南戏】
【元杂剧】
【明清传奇】
【清代地方戏】
【京剧】
【传统戏曲理论】
【参军戏】

七、曲艺

【唐代“变文”】
【明代曲艺】
【子弟书和弹词】
【相声】

八、绘画艺术

【象形画】
【陶画】
【岩画】
【地画】
【礼教与绘画】
【镶嵌画】
【针刻画】
【春秋漆画】
【壁画】
【缣帛画】
【《人物御龙帛画》】
【汉墓彩绘帛画】
【砖石绘画】
【汉代墓室壁画】
【“曹衣出水”】
【顾恺之】
【南北朝山水画】
【魏晋墓室壁画】
【六朝漆画】
【阎立本】
【尉迟乙僧】
【吴道子】
【张萱】
【周昉】
【李思训】
【王维】
【敦煌壁画】
【孙位】
【宋画院】
【黄氏花鸟】

【荆浩】
【山水三家】
【青绿山水画】
【米氏山水】
【李公麟】
【“ 减笔水墨 ”】
【《清明上河图》】
【赵孟俯】
【元四家】
【永乐宫壁画】
【宫廷画】
【唐寅】
【八大山人】
【石涛】
【扬州八怪】
【清代绘画】
【木刻插图】
【木版年画】
【西洋绘画】
【人物画】
【山水画】
【花鸟画】
【绘画理论】

九、雕塑艺术

【原始雕塑】
【夏商周雕刻】
【汉代石雕】
【碑阙】
【墓前石雕】
【秦始皇兵马俑】
【击鼓说唱俑】
【秦汉铜雕】
【石窟造像】
【唐代造像】
【敦煌彩塑】
【昭陵六骏】
【巴蜀佛教造像】
【媚态观音】
【宝顶奇观】
【灵岩寺罗汉群塑】
【彩塑罗汉】
【木雕观音】
【辽胁侍菩萨】
【晋祠宋塑】
【泉州老君石像】
【弥勒佛像】

【过街塔】
【平遥双林寺】
【明代陵雕】
【清五百罗汉雕塑】
【雍和宫木雕弥勒像】
【明器雕塑】
【陵墓表饰雕塑】
【宗庙造像】
【石窟造像】
【寺庙造像】
【建筑雕塑】
【工艺雕塑】

十、书法与篆刻艺术

【甲骨文】
【金铭文】
【“书家第一法则”】
【“天下第一行书”】
【魏体】
【唐宋书法】
【元明清书坛】
【印章】
【古鉨印】
【汉魏六朝印章】
【丰富多彩的唐代印章】
【花押印】
【印章流派】
【文房四宝】
【结绳记事】
【仓颉造字】
【金文】
【大篆】
【小篆】
【隶书】
【楷书】
【草书】
【行书】
【宋体】
【象形】
【指事】
【会意】
【形声】
【转注】
【假借】
【先秦书法】
【秦汉书法】
【魏晋南北朝书法】

【城市和城市公共建筑】
【宫殿建筑】
【礼制与祠祀建筑】
【陵墓建筑】
【佛教建筑】
【传统园林和园林建筑】
十二、工艺美术
【原始陶器】
【原始青铜器】
【原始玉器】
【原始瓷器】
【原始漆器】
【原始金银器】
【殉葬陶俑】
【陶明器】
【彩釉】
【秦汉铜器】
【秦汉玉器】
【秦汉瓷器】
【秦汉漆器】
【秦汉金银器】
【低温釉陶】
【唐三彩】
【魏晋瓷器】
【隋唐五代瓷器】
【宋代瓷器】
【蜀锦】
【宋锦】
【隋唐玉器】
【东吴漆器】
【唐代漆器】
【宋代漆器】
【唐代金银器】
【宋代金银器】
【观赏性刺绣】
【玻璃器】
【紫砂陶器】
【陶胎琉璃器】
【法华器】
【青花瓷】
【永乐白瓷】
【明清彩釉】
【雕漆】
【戗金】
【髹法】
【织金】

【缂丝】
【清代丝织】
【四大名绣】
【景泰蓝】
【珐琅】
【铁画】
【琢玉工艺】
【牙雕】
【家具】
【剪纸】
【泥塑】
【面塑】
【陶器】
【玉器】
【铜器】
【瓷器】
【漆器】
【金银器】

十三、音乐艺术

【民歌】
【乐器和器乐】
【体鸣乐器】
【膜鸣乐器】
【气鸣乐器】
【弦鸣乐器】
【独奏音乐】
【重奏音乐】
【合奏音乐】
【舞蹈音乐】
【秧歌】
【灯歌】
【茶歌】
【花鼓调】
【打歌调】
【果谐】
【萨满调】
【芦笙舞乐】
【弦子舞乐】
【农乐】
【曲艺音乐】
【弹词】
【鼓词】
【牌子曲】
【道琴】
【琴书】
【戏曲音乐】

【声乐】
【器乐】
【曲牌联套体】
【板式变化体】
【昆腔系】
【高腔系】
【梆子腔系】
【皮黄腔系】
【歌舞类型腔系】
【说唱类型腔系】
【乐论】
【乐志】
【乐律学】
【乐舞与雅乐】
【民歌与大曲】
【盛唐之音】
【中国音乐的分流】
【明清音乐】
【少数民族音乐】
十四、舞蹈艺术
【原始舞蹈】
【周代乐舞】
【秦汉百戏】
【隋唐乐舞】
【宋代队舞】
【民俗舞蹈】
【巫舞】
【“六代大舞”】
【百戏与杂舞】
【少数民族舞蹈】
十五、文艺巨匠
【屈原】
【司马相如】
【司马迁】
【陶渊明】
【王羲之】
【李白】
【杜甫】
【王维】
【白居易】
【吴道子】
【韩愈】
【张旭】
【苏轼】
【米芾】
【柳永】

【李清照】
【陆游】
【关汉卿】
【唐伯虎】
【施耐庵】
【罗贯中】
【吴承恩】
【郑板桥】
【曹雪芹】